This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Harvard College
Library

FROM THE FUND IN MEMORY OF

HARRY HOWARD HILL

CLASS OF 1897

FOR ENGLISH LITERATURE

Lord Byron und die Kun

Von

Dr. Manfred Eimer,
Oberlehrer an der Oberrealschule zu Straßburg i. E.

Beilage zum Jahresbericht der Oberrealschule in Straßburg i. E.

Straßburg i. E.
Druck von M. DuMont Schauberg.
1907.

Nr. 666.

17495.529,5

HARVARD COLLEGE
SEP 6 1928
LIBRARY

Abkürzungen:

P. = The Works of Lord Byron, Poetry, ed. by *E. H. Coleridge.* Vol. I—VII. 1903—1905.
LJ. = Desgl. Letters and Journals, ed. by *R. E. Prothero,* Vol. I—VI. 1898—1901.
EB = English Bards and Scotch Reviewers.
Ch. H. = Childe Harold.
Pr. of D. = Prophecy of Dante.
M. F. = Marino Faliero.
D. J. = Don Juan.
D. Th. = Detatched Thoughts.
Bf. an Mo. = Brief an Moore; Mu. = Murray; A. L. = Augusta Leigh.
Konst. = Konstantinopel; Fl. = Florenz; Md. = Mailand; Ra. = Ravenna; Ven. = Venedig.

I.

Einige Worte zu Elze's Darstellung.

Gelegentliche Urteile Byron's über Kunst sind selbstredend jedem Anglisten eben kannt, wie die Stellen in seinen Dichtungen, die sich damit beschäftigen. Doch fehlt h eine Zusammenfassung dieser geistigen Beziehungen Byron's, und durch eine solche m Bild, das sich ergibt, doch reicher erscheinen, als bisher in den unzusammenhängenden und gelegentlichen bruchstückartigen Zusammenfassungen[1]). Dazu kommt aber noch anderes, was die folgende Arbeit rechtfertigen dürfte.

Dr. *J. O. E. Donner* nennt in seiner hervorragenden Abhandlung „Lord Byron's anschauung"[2]) die *Werke* des Dichters „die nächste und sicherste Quelle seiner Ansi die aber von der bisherigen sogenannten „Kritik", unter Bevorzugung der zu hochgesc Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, „fast ganz unbenutzt gelassen" worden sei.

Diese Worte sind jedem, der sich an dem Thema „Byron" zu *erfreuen* imstan aus dem Herzen gesprochen. Es ist ein Jammer und ein unbegreifliches Unrecht, wi dies Thema wissenschaftlich noch im Argen liegt, wie leichthin der so schwer zu erfa Dichter zum Opfer unreifer Dissertationen u. dgl. gemacht wird,[3]) und wie wenig dafür geschehen ist, zu versuchen, den Mann so zu nehmen, wie er war, und nicht, wie er erschien, die mit einer gewissen Sensationslust *über* ihn schrieben, und deren Berichte in auf Glaubwürdigkeit sehr verschieden beurteilt werden.

Nur unter diesen bedauerlichen Umständen ist es möglich, daß die umfangreichste d Biographie Byron's, diejenige von *Elze*,[4]) auch heute noch von der Wissenschaft als „d deutsche" bezeichnet werden kann,[5]) das Werk eines Gelehrten, der Byron — so viel Tre und Beachtenswertes er des öfteren über ihn gesagt hat — im Grunde nicht verstand u nicht leiden konnte, und der — ausgehend von vorgefaßten Ideen, wie Byron hätte sein — nörgelnd, griesgrämig und ohne jede Spur von Kongenialität, ein förmliches Zerrbi Byron als einem weibischen und unwahren Charakter geschaffen hat. Bei der Byronfein der Engländer ist es — abgesehen von dem Kapitel über Byron's Ehe — geradezu beda

---

[1]) Die Bemerkung *E. Kölbing's* (Engl. Studien XXVI., S. 94) über das Kapitel „Byron's Beziehungen zur Sch *Kraeger, Hch.*, Der Byron'sche Heldentypus (Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, hg. von Franz Muncker) 1898, — ist mir vom wissenschaftlichen Standpunkt aus nicht verständlich: „Im allgemeinen erscheint mir II, 1 unnötig au der ‚wissende' Leser, für den die Schrift doch bestimmt ist, bekommt eine Menge Dinge.... zu hören, die ihm längst gelä Wenn Kölbing damit sagen wollte, daß Kraeger's Darbietung mit dem allgemein gefaßten Titel enttäusche, da noch n hinzuzufügen gewesen wäre, so wäre das begreiflich. Sonst würde mit diesem Grundsatz jede ausführliche Spezialarbeit v die, sei es auch nur nach dem Worte "time is money", für den Forscher stets wichtig ist. Uebrigens spreche ich hier domo; denn vorliegende Arbeit ist, wie sich aus manchem für den Anglisten tatsächlich überflüssigen Zusatz ergibt, nich diesen bestimmt.

[2]) Acta societ. scient. Fennicae. XXII. Helsingforsiae, 1897. S. 8.

[3]) *Karl Bleibtreu* (Byron, der Uebermensch, Jena [1897]) hat in gewissem Sinne recht mit seiner zunächst etwas se mutenden Bemerkung (S. 10), daß man über Byron kritisch erst dann urteilen sollte, wenn man das Alter, welches Byron selbst überschritten habe.

[4]) *Elze, Karl:* Lord Byron. 3. Aufl., Straßburg 1886.

[5]) Vgl. *Körting, G.* Grundriß der Geschichte der englischen Litteratur etc., 4. Aufl., Münster i. W. 1905. S. 392.

daß dies Buch eine Uebersetzung ins Englische erlebt hat. Ich würde mir nicht herausnehmen, das zu äußern, wenn nicht offenbar die Elze'sche Darstellung, sogar in Deutschland, böse Früchte gezeitigt hätte, während die erwähnte Anregung Donner's unbeachtet blieb.

Professor *Schröer* hat in einer kleinen Abhandlung: „Zur Würdigung der englischen Litteratur"[1]) einiges über Byron gesagt, was geeignet ist, sehr bedenklich zu stimmen. Er will „mit vernichtender Deutlichkeit" u. a. „beweisen" können, daß Byron's „persönlicher Charakter verzweifelt wenig Rühmenswertes besaß", und um darzutun, daß Byron keinen eigenen, geklärten Stil besessen habe, zitiert und kritisiert er die *ersten* zehn Stanzen des *ersten* Gesanges von "Childe Harold" nebst dem Lied "Adieu, adieu" als Muster, und verfällt bei dem Lob des „künstlerisch vollendeten lyrischen Gedichtes 'Fare thee well'" in die echt Elze'sche Behauptung, der Inhalt dieses Gedichtes sei des Dichters Persönlichkeit, „d. h. wie er in diesem Falle gerne *erscheinen wollte*".

Dies durchaus absprechende Verfahren ist befremdend. Wer versucht hat, Byron's Persönlichkeit und Dichtung an der Hand seiner *Schriften,* vor allem auch unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung, in sich aufzunehmen, muß zu wesentlich anderen Urteilen kommen, und wird niemals den Anfang von "Childe Harold" als typisch hinstellen wollen; denn er bedenkt vor allem, daß die von *Schröer* getadelten altertümlichen Wörter und Wortformen in der Folgezeit schwinden und verschwinden, bis sie im Humor des "Don Juan" wieder auftauchen. Aehnlich in den Briefen Byron's: die Altertümelei, die zuerst ein Zeichen der Jugendlichkeit Childe Burun's ist, wird später für ihn der Ausdruck behaglichen Humors und Witzes.

Man muß ferner, wenn man Byron's Schriften innerlich auf sich wirken läßt, zu der Ueberzeugung gelangen, daß es — abgesehen von einigen Versuchsballons hinsichtlich seiner Publikationen — kaum je einen ehrlicheren *Brief*schreiber gegeben hat, als ihn. Und wenn er in seinen Dichtungen, wie auch — man kann wohl nachgerade sagen: erwiesenermaßen — oft im Verkehr mit anderen, zum Mystifizieren neigte, so hat dies bestimmte Gründe, und es tritt dennoch auch aus seinen *Dichtungen* der Grundzug seines Wesens: *Haß gegen die Unwahrheit,* menschlich so deutlich hervor, daß es sehr bedauerlich ist, wenn ihm dieser Ruhmestitel verkürzt werden soll[2]). Daher müssen seine *Schriften* das erste Wort haben.

Ich führe dies hier an, weil die vorliegende Untersuchung sich so gut wie ausschließlich auf Byron's *eigene* Aeußerungen stützt, und weil schon diese kleine Arbeit den Beweis zu erbringen vermag, wie notwendig dies Verfahren ist, um den Dichter psychologisch und sachlich richtiger zu erfassen, als es bisher oft geschehen ist. — —

Auch in dem Ergebnis, das seine Aeußerungen über *Kunst* darbieten, zeigt sich ein Stück Byron.

Außerdem aber ist es billig, die paar Zeilen, die *Elze*[3]) diesem Gegenstand widmet, zu ergänzen; um so mehr, als die wegwerfende Art, mit der Elze gerade hier vor uns tritt, bezeichnend ist für den Haupttenor seines Buches.

Elze hebt hervor:

1. daß Byron selbst öfters geäußert hat, er verstehe nichts „davon" und besitze kein Interesse „dafür" — von und für „Baukunst, Bildhauerei und Malerei";
   (diese Verallgemeinerung wird Byron keineswegs gerecht.)
2. daß Byron den Bildhauern vorgeworfen habe, „daß sie ohne Unterschied doch nur pfuschen" (D. J. II. 118);
   (andere Stellen, die ganz anders lauten, führte Elze nicht an.)[4])
3. daß Byron die Heiligenmalerei verabscheute (desgl.);
4. daß Rubens „ihm" ein Kleckser war; und
5. daß Byron geringschätzig von Murillo und Velasquez dachte;
   (daß er unter den Malern sogar gewisse Lieblinge besaß, verschweigt Elze.)

---

[1]) In: „Die neueren Sprachen", Ztschr. f. d. neusprachl. Unterricht. XIV. Heft 3 u. 4. (S. 129 ff. bzw. S. 193 ff.) 1906.
[2]) Vgl. auch *Donner,* S. 10.
[3]) S. 377 und 378.
[4]) Bezüglich Canova's ist es schwierig, nach Gründen zu forschen, die Elze bewegen konnten, zu unterdrücken, was in Betracht kommt.

6. daß er „nichtsdestoweniger" im vierten Gesang des "Childe Harold" „den weltbe Meisterwerken der Kunst begeisterte Strophen gewidmet" habe; aber — *echt* „wir wollen ununtersucht lassen, inwieweit er dabei die Poesie oder sie il mandiert hat";
7. daß er sich „ganz besonders von Tizian's Ariost" in Venedig angezogen gefül (daß andere Bilder ebenso großen Eindruck auf ihn machten, ahnt de Elze's nicht.)

Elze zitiert überdies eine Stelle aus einem Brief an Murray, die, alleinstehend, ein eigentümliches Bild von Byron's Stellung zur Kunst gibt; (andere Stellen, die ander führt er nicht an). Er zitiert ferner aus den theoretisierenden Briefen gegen de Herausgeber Bowles eine Stelle — als *einzige* —, die wohl zweifellos humoristisch zı ist, obschon Elze das bestreitet; (alles übrige — s. u. Kap. IV. — läßt er weg[1]).

Als Gründe, warum die Künste für Byron „fremde und unerschlossene Gebiete l führt Elze folgendes an:

1. „Wie seinen Landsleuten überhaupt, gebrach es ihm an natürlicher Begabung Verständnis für das Kunstschöne".
2. „Als ihm später in Italien die Kunst besonders nahe trat, war seine Bildungs über; er war ein fertiger Mann und dachte an nichts weniger, als an ein der Kunst".
3. „Was sein Urteil hier wie überall bestimmte, war der poetische Eindruck, die St der Impuls". — „Er besaß nur eine lyrische Empfänglichkeit" für die Kunst.

Hier sei dazu nur eines bemerkt:

Elze wußte und beachtete in *anderem* Zusammenhange wohl, daß Byron in seiner auf das Beschreiben dessen, was er auf Reisen sah, gern verzichtete.[2]) Aus diesem zwingt sich, und zwar besonders auch im Kapitel: Byron und die Kunst, die Bemerk daß wir viele Urteile, die Byron sich bildete, und viele Eindrücke, die er in sich a nicht kennen. Es läßt sich das geradezu beweisen (s. Kapitel II, Ende), und man darf auch ein vielleicht erstaunliches Schweigen nicht als Gleichgültigkeit deuten. Inwiew sonst bei obigen Aeußerungen in die Tiefe gegangen ist und richtig geurteilt hat, wer im Verlauf und am Schluß dieser kleinen Arbeit sehen. —

Sie behandelt, das ist zweifellos, eines der wenigst ergiebigen Gebiete aus dem Kapitel „Byron". Es darf aber auch das Geringste diesem Manne gegenüber nicht gering erscheinen, um nicht die Mühe zu lohnen, darüber nachzuforschen und nachzu auch wenn nichts Weltbewegendes dabei zutage gefördert wird. Eine Abrundu Festigung des Gesamtbildes ist unter allen Umständen wünschenswert, selbst wenn es dem Fachmann nichts Neues bieten sollte.

II.

Ursachen der Dürftigkeit der Aeußerungen Byron's.

Wie schon gesagt, ging Byron fast grundsätzlich der Beschreibung dessen, was er aus dem Wege. Das gilt nicht nur für Gegenstände der Kunst, sondern auch für die

---

[1]) *Ackermann, Richard*, Lord Byron, Heidelberg, 1901, (S. 83/4) und *Koeppel, Emil,* Lord Byron (in: Geisteshelde Berlin, 1903 (S. 121), — sind Byron im ganzen gerechter geworden. Doch gehen sie, zumal Koeppel, mein verehrter I unser Thema nicht näher ein. *Eberty* dagegen (Felix Eberty, Lord Byron. Leipzig 1862. II. Teil, S. 64) versucht Byron's G keit, „die er in Gesellschaft anderer so oft gegen die bildenden Künste zur Schau trug", damit zu erklären, daß sie ei rung seiner Eigenart sei, das, was ihn „am tiefsten bewegte, in sich allein zu verarbeiten" usw., und widm „tiefer Empfindung" angesichts antiker Meisterwerke einige wohlwollende Worte.

[2]) *Elze* selbst: „Im übrigen lassen seine Briefe nicht entfernt den tiefen Eindruck ahnen, welchen Griechenla machte" usw. (S. 109). — Selbstredend soll mit allem, was hier über Elze gesagt ist, der verstorbene Gelehrte nicht werden. Es handelt sich nur um unsere „beste" Byronbiographie.

ie er — "description is my forte" — dichterisch so meisterlich zu malen verstand. Naturschreibende Stellen, deren eine z. B. in dem Briefe an Disraeli (Montenero, 10. 6. 22) vorommt, gehören, je später, desto mehr zu den Seltenheiten. Und doch kann niemand begeisterter ir Naturschönheiten sein, als er es war.

Reisebeschreibungen und -führer, die jedermann zugänglich waren, überhoben ihn der lühe zu wiederholen. Auch verließ er sich darauf, daß er selbst oder andere für ihn mündlich erichten konnten. So auch gegenüber der Kunst.

Einige bezeichnende Stellen mögen hier Platz finden:

„Ich führe kein Tagebuch, aber mein Freund Hobhouse kritzelt (scribbles) unaufhörlich". An seine Mutter, Smyrna, 19. 3. 10.) —

„Ich will nicht beschreiben, — nein, — Sie müssen mit einfachen Einzelheiten zufrieden ein, bis ich zurückkehre". (An Henry Drury, Bord der „Salsette", 3. 5. 10.) —

„Von Konstantinopel haben Sie Gibbon's Beschreibung; sehr richtig, soweit ich gesehen abe". (An Hodgson, Konst., 15. 5. 10.) —

„Von Konstantinopel hast Du natürlich fünfzig Beschreibungen von verschiedenen Reisenden elesen, die im allgemeinen so richtig sind, daß ich der Sache nichts hinzuzufügen habe". (An eine Mutter, Konst., 24. 5. 10.) —

„Von Venedig will ich wenig sagen. Sie müssen viele Beschreibungen gesehen haben; nd sie sind meist treffend". (An Mo., Ven., 17. 11. 16.) —

„Ich habe jetzt gerade keine Zeit zum Beschreiben". (An A. L., Ven., 19. 12. 16.) —

„Was das Kolosseum betrifft, das Pantheon, St. Peter..... usw., — wie gesagt: siehe den eiseführer". (An Mo., Rom, 12. 5. 17.) —

„Sir Humphrey Davy war kürzlich hier.... Er wird Ihnen alles sagen, was Sie über den)rt zu wissen wünschen". (An Mo., Ra., 24. 5. 20.) —

Außer der Einsicht, daß seine eigenen Beschreibungen nichts Neues bieten könnten und aher überflüssig wären, kam aber auch manchmal die Empfindung einer gewissen Ratlosigkeit inzu, die ihn davor zurückscheuen ließ, in dieser Richtung gegenüber der Kunst zuviel zu agen.

„Ich kann nicht beschreiben", sagt er einmal (An Mu., Rom, 9. 5. 17); „denn meine rsten Eindrücke sind immer stark und verwirrt, und meine Erinnerung liest sie aus und bringt ie in Ordnung, wie die Entfernung in der Landschaft, und verschmilzt sie besser, obgleich sie lann] weniger deutlich sein mögen. Es muß einen oder den anderen Sinn mehr geben, als ir, als Sterbliche, besitzen, den aber, glaub' ich, der Teufel hat.... Denn, wo vieles erfaßt erden soll, sind wir immer in Not, und fühlen doch, daß wir ein höheres und ausgedehnteres assungsvermögen haben sollten". —

Und "Childe Harold" IV, 61 sagt er (um mit *E. Kölbing* zu übersetzen), er sei „der Kunst egenüber weniger befähigt, was er innerlich empfunden, zu äußern"[1]).

Dem entspricht ganz die Bescheidenheit, womit er es oft unterließ, ein Urteil zu fällen; nd zwar tritt diese Eigenschaft besonders Gemälden gegenüber hervor:

Brüssel, 1. 5. 16. (An A. L.) „Ich ziehe [Rubens] Vandyck hundert mal vor[2]), (aber ich erstehe nichts von diesen Dingen)".

Md., 15. 10. 16. (An Mu.): „Von der Malerei verstehe ich nichts".

Verona, 6. 11. 16. (An Mo.): "A poor virtuoso am I".

Ven., 14. 4. 17. (An Mu.) „Da ich kein Kenner bin, sage ich wenig".... Dann kommen inige Bemerkungen über Bilder, worauf er fortfährt: „Sie müssen jedoch bedenken, daß ich ichts von der Malerei verstehe"....

Ra., 26. 2. 20. (An W. Bankes): „Ich verstehe selbst wenig von Gemälden und gebe fast benso wenig darum".

[1]) Engl. Studien, XVII, 450. Nur möchte ich die Tatsache, daß er trotzdem öfters zu sagen wußte, was er fühlte, nicht als emerkenswerten Widerspruch zu obiger Aeußerung auffassen; "numine afflatus", — das hat bei einem Dichter doch stets seine edeutung. — Die Aeußerung der Lady Blessington, die Kölbing „genau" zu obigem zu stimmen schien, fasse ich wesentlich anders if. Vgl. Anm. 2) S. 10.

[2]) Steht nicht bei *Elze*.

Daß er dennoch unwillkürlich hingerissen werden konnte, werden wir weiter un (Kap. VII, 2). Hier kommt noch die Tatsache in Betracht, daß Byron mit der obigen Sc der nachträglichen Sammlung seiner Eindrücke sich selbst sehr wohl erkannt hat. Und es wohl, daß Erinnerungen an Kunstdenkmäler bei ihm oft ganz plötzlich auftauchen, wir in den zeitlich zunächst liegenden Briefen usw. vergebens nach einer Aeußerung suchen mußten. —

So spricht er in einem Brief aus Konstantinopel (an seine Mutter, 28. 6. 10) Paulskirche in einer Weise, die uns zeigt, daß er sie aufmerksam betrachtet hatte; o gelegentliche Aeußerung wüßten wir nichts davon, ja, möchten es ihm damals kaum zut

Von der Kathedrale in Sevilla hören wir ebenfalls erst in diesem Briefe etwas, ein hohes Lob. In "Don Juan" (I, 8) dagegen nennt er Sevilla bemerkenswert nur rühmt wegen Orangen und Frauen", nachdem er in "Childe Harold" (I, 45 u. 46) bei der Stadt nur sehr allgemein von ihren "lovely domes" gesprochen hatte. —

Wenn man seine Briefe aus Venedig (1816—19) und den IV. Gesang des "Childe liest, so bekommt man den Eindruck, als sei Byron an der eigenartigen Architektur achtlos vorbeigegangen. Eine Stelle jedoch in "Marino Faliero" (IV, 1. 76 ff), den er in schrieb (1821), sowie das Fragment "Venice" (1816) belehren uns eines Besseren[1]).

Letzteres zeigt uns, wie Byron die Schönheiten Venedigs beachtete:

"'Tis midnight — but it is not dark
Within thy spacious place, St. Mark!
.....
The brazen Steeds are glittering over
The holy building's massy door,
Glittering with their collars of gold,
The goodly work of the days of old —
And the winged Lion stern and solemn
Frowns from the height of his hoary column,..
The palace is proud — ....
It is a princely colonnade!
And wrought around a princely place,....
And 'tis a strange and noble pile,
Pillared into many an aisle:
Every pillar fair to see,
Marble — jasper — and porphyry —
The Church of St. Mark — which stands ha
With fretted pinnacles on high,
And Cupola and minaret;
More like the mosque of orient lands,
Than fanes wherein we pray,
And Mary's blessed likeness stands".

Im "Childe Harold" nennt er Rom „die Heimat von allem, was die Kunst bietet", er diese Seite der ewigen Stadt im Geisterchor des 2. Aktes von "The Deformed Trar ganz unberührt läßt.

Es mag auch erwähnt sein, daß er in der Widmung zu "Childe Harold" IV. Ca die italienische Kunst zwar rühmend erwähnt, dann aber als das eigentlich Interess das ursprüngliche Ziel seiner Dichtung, die Sitten des Landes und dessen Litteratur be daß er jedoch gerade in diesem Gesang mit das Bemerkenswerteste über Kunstw gefügt hat. —

Man muß daher auch bei dem fast völligen Schweigen Byron's über die ehrwür prächtigen Bauten von Ravenna, die einen so tiefen Eindruck machen, sowie über de weihevollen Dombezirk von Pisa vorsichtig sein mit der Vermutung, Byron habe all beachtet oder geschätzt[2]).

III.

Subjektive Elemente in Byron's Kunstbetrachtung und W

Kunstwerke pflegen oft bei phantasiebegabten Menschen andere Empfindungen a als rein ästhetische Lust; so auch bei Byron. Mehreres war es, was für ihn hier ins

[1]) Dies Bruchstück war *Elze* wohl nicht zugänglich. Nach *Coleridge*, einbändige Ausgabe, S. 534 wurde es 1901 Male veröffentlicht; nach P. IV. 537 (1905) dagegen 1905: "for the first time printed".

[2]) Vgl. dazu die Glossen *Elze's* S. 248 9, wo er geradezu im Tone des Vorwurfs Felix Dahn's „Kampf um Byron's Schweigen über die Völkerwanderung ausspielt. So etwas ist abgeschmackt: auch Goethe schrieb in Rom keine — und Byron interessierte in Ravenna vor allem Dante. Die Goten dagegen waren für ihn barbarische Zerstörer, wunderer der Antike wenig zu epischer Verherrlichung locken konnten! Man stand 1819 auch noch nicht auf dem lichen Standpunkt von 1886.

fiel: seine melancholische Anlage, seine lebhaften historisch-politischen Interessen, sein tiefes Verhältnis zur Schönheit der Natur.

1. Hinsichtlich seiner Melancholie werden wir zunächst auf das Gebiet der Baukunst geführt. Sie gab jener in eigentümlicher Weise Nahrung, da Byron immer und immer wieder an Stätten des *Zerfalls* gelangte, wo die Vergangenheit mächtig zu ihm sprach.

Newstead Abbey, sein zerbröckelnder Edelsitz, die verwüstete Herrlichkeit der Länder des Ostens, Venedig, Rom — um nur das Hauptsächlichste herauszugreifen — lösten solche Empfindungen in ihm aus, führten den Dichter zur Klage und ließen ihn immer wieder von geschwundener Pracht erzählen. So von Griechenland:

"Thy fanes, thy temples to the surface bow,
Commingling slowly with heroic earth:
Broke by the share of every rustic plough:
So perish monuments of mortal birth,
So perish all in turn, save well recorded *Worth:*
Save where some solitary column mourns
Above its prostrate brethren of the cave;
Save where Tritonia's airy shrine adores
Colonna's cliff", etc. (Ch. H. II. 85, 86).
"Yet to the remnants of thy Splendour past
Shall pilgrims, pensive, but unwearied, throng."
(Ch. H. II. 91; vgl. auch das. IV., 44, 45).

Und ein andermal:

"Oh! still her [Freedom's] step at moments falters
O'er withered fields, and ruined altars."
(Siege of Corinth, XIV.)

2. Er versenkte sich aber auch mit historischem Sinn in die Vergangenheit, und hier kommen auch andere Kunstgebiete zur Geltung.

Vom Parthenon sagt er im „Fluch der Minerva" (59 ff.):

"Oft as the matchless dome I turned to scan,
. . . . The Past returned, the Present seemed to cease,
And Glory knew no clime beyond her Greece."

Beim Anblick der Statue des Pompejus überschauert ihn der Gedanke, daß an ihrem Fuße Caesar fiel (Ch. H. IV, 87.)[1]). Und bei dem Erzbild der römischen Wölfin fragt er sie, die „Mutter des machtvollen Herzens", das Romulus mit ihrer Milch einsog, ob sie ihre unsterblichen Jungen noch säuge, u. a. (das. 88).

Was Byron am Markusplatz zumeist interessierte, war bekanntlich die Erinnerung an Schillers „Geisterseher". Aber auch geschichtlich regte er ihn an:

"St. Mark yet sees his Lion where he stood
Stand, but in mockery of his withered power,
Over the proud Place where an Emperor sued
And monarchs gazed". . . . (Ch. H. IV, 11.)

Die Pferde auf der Gallerie der Markuskirche, sagt er (das. 13), sind noch dort, „Stuten von Erz", deren „vergoldete Hälse in der Sonne glitzern"; aber — „sind ihnen nicht *Zügel* angelegt?" – eine Anspielung auf das Byron verhaßte Regiment Oesterreichs in der Lagunenstadt [2]).

Oefters überwog das geschichtliche Interesse alles andere.

In der Kirche S S. Giovanni e Paolo in Venedig interessierten ihn die Denkmäler der Dogen nur geschichtlich (M. F. III, 1, 15 ff.); ebenso im Dogenpalast vor allem der Saal mit den Dogenbildnissen (s. u. S. 23).

In "The Siege of Corinth" (XVIII)[3]) stellt er die geschichtliche Vergangenheit geradezu über die Wissenschaft des Archäologen:

"Monuments that the coming age
Leaves to the spoil of the seasons rage —
Till Ruin makes the relics scarce;
Then Learning acts her solemn farce,
And, roaming through the marble waste,
Prates of beauty, *art* and taste".

---

[1]) *Goethe,* Ital. Reise (Venedig, 8. 10. 1786): „Viele bedeutende Büsten versetzen mich in die alten, herrlichen Zeiten."
[2]) Fast genau ebenso *Platen,* Sonett Nr. 30.
[3]) Diese Verse wurden bei der Herausgabe weggelassen.

Sehr bezeichnend ist folgende Stelle (Ch. H. IV, 61 und 62):

"Here be more things to greet the heart and eyes
In *Arno's* dome of Art's most princely shrine,
Where *Sculpture* with her *rainbow Sister* vies;
There be more marvels yet — but not for mine;
For I have been accustomed to entwine
My thoughts with *Nature* rather in the fields
Than Art in galleries: though a work divine
Calls for my Spirit's homage, yet it wields
Less than it feels, because the weapon which
Is of another temper, and I roam
By *Trasimene's* lake . . . *more at home.*"

Auch folgende Beispiele, die ein Vordrängen subjektiver Interessen dartun, mög angeschlossen sein.

In Verona riß ihn das Amphitheater zu größter Bewunderung hin; trotzdem sagt dem ganz schmucklosen angeblichen Sarkophag der Julia: „Dies machte mir mehr l als alle Altertümer, mehr sogar als das Amphitheater" (an A. L., 7. 11. 16).

Den Athenetempel auf Kap Colonna liebte er sehr; „doch für einen Engländer", er (Note 2, Ch. H. II, 86)[1]) „kommt noch ein besonderes Interesse hinzu, da es der Sc von Falconer's Schiffbruch ist. *Pallas* und Plato werden *vergessen* in der Erinnerung an l und Campbell: —

"Here in the dead of night, by Lonna's steep,
The seaman's cry was heard along the deep'."

3. Wenn diese Abschweifungen Byron's im großen und ganzen nichts Hervorstechen so muß man länger da verweilen, wo es sich um allgemeinere Urteile des Dichters ü Künste handelt, und hier werden wir auf seine Wertung der Natur als etwas Ewige nur, sondern als etwas Allgültigem geführt.

Wie im Religiösen, so suchten Byron's Gedanken auch im Leben das Ewige; d friedigte ihn zumeist nur die Natur.

Die Kunst ist vergänglich und steht daher für ihn tiefer als jene. So sagt er Gedicht "Answer to a beautiful poem" etc.: der zerfallende Marmor dauert seine Tag er fällt zuletzt als ein nutzloser Tempel usw. (1806). Mehr allgemein heißt es (Ch. H. „Kunst, Ruhm, Freiheit zerfallen [in Griechenland]; doch die Natur ist immer noch Und endlich (Ch. H. IV, 3): „Staaten zerfallen, die Künste verblassen; doch die Natu nicht".

Ueberdies aber empfindet Byron es tief, daß die Kunst selten ihr Vorbild erreicht Gedanken hat er sich schon sehr früh zu eigen gemacht und ihn im allgemeinen erst c mählich fallen lassen, wenn er vor einer Schöpfung stand, die ihn im Augenblick des Bet vom Gegenteil überzeugte. Schon in dem Gedichte "To Mary" (Str. 3; 1806 gedruckt) sag Mädchens Auge müsse alle Kunst des Malers zuschanden machen und ihn heißen, sein aufzugeben[2]).

Von der Malerei sagt er in dem oft angeführten Brief an Murray (Ven., 14. 4. 17 lassen Sie sich darauf, — von allen Künsten ist sie die künstlichste und unnatürlich diejenige, wodurch die Dummheit der Menschen am meisten betrogen wird[3])". „Niemals er fort, „sah ich noch ein Bild — oder die Statue — welche meiner Vorstellung oder Er auf eine Meile (league) nahe gekommen wären[4]). Aber ich habe viele Berge und Meere und Flüsse, und Aussichten, und Frauen, die sie ebensoweit übertrafen; außerdem —" ist ein echt Byron'scher Erguß — „einige Pferde; und einen Löwen (bei Veli Pascha Morea; und einen Tiger beim Abendfraß in Exeter Change". —

Das klingt natürlich unendlich banausisch. Byron befreite sich aber offenbar m unharmonischen Trugkadenz von dem unbequemen Thema, bei dessen Erörterung i Laientum so recht zum Bewußtsein gekommen sein mochte. — —

Einige Tage später (Fl., 26. 4) nannte er, ebenfalls Murray gegenüber, Bildhau

---

[1]) P. H. S. 169.
[2]) Vgl. auch Ch. H. I. 55. 5. — Strophe 4 und 5 des Gedichtes "The first Kiss of Love", wo es heißt: "I hate y compositions of art", bezieht sich auf die Dichtung. Es ist immerhin bemerkenswert, daß er auch diese gelegentlich dem Erleben nachstellte.
[3]) Er dachte dabei an die Heiligenbilder. Dies ist die Briefstelle, die *Elze* anführt. —
[4]) S. w. u. S. 26.

Malerei zusammen „die beiden künstlichsten der Künste". Doch urteilte er 1821 weit weniger absprechend[1]):

„Von der Bildhauerei im allgemeinen mag man sagen, daß sie poetischer als die Natur selbst ist, sofern als sie jene ideale Schönheit und Erhabenheit wiedergibt und greifbar darstellt, welche nie in der vorhandenen Natur gefunden wird. Dies ist wenigstens die allgemeine Ansicht. Aber... ich weiche davon ab, wenigstens was weibliche Schönheit betrifft". — Er führt dann einige Beispiele an von ihm bekannten Frauen, die „alles zu besitzen schienen, was die Bildhauerei als Ideal wünschen konnte". „Aber von *Erhabenheit* habe ich niemals etwas in der Menschenwelt gesehen, was dem Ausdruck der Bildhauerei nahe hommt, wie am Apollo, dem Moses, oder einem anderen der ersten Werke alter oder neuerer Kunst..." —

Zu der Ansicht, daß die Künste zu unnatürlich seien, kam er vor allem wegen seiner eigenen scharfen Beobachtungsgabe und seiner plastischen Erfassung namentlich der menschlichen Physiognomie.

Er sagt einmal (D. Th. Nr. 68): „Aehnlichkeiten begleiten mich in weitem Maße". Und wo dies bei einem Kunstwerk zutraf, fesselte es ihn sofort. —

Mit einer gewissen Einseitigkeit drängt sich aus der Beschreibung der Kunstwerke in seinen Dichtungen der Gedanke vor, daß das betr. Bild oder die betr. Statue im Leben wohl denkbar wäre, oder ihn an etwas, was er im Leben sah, erinnerte[2])

Von den modernen Griechen sagt er (an Drury, 3. 5. 10): „Sie sind alle schön, und gleichen sehr den Büsten des Alcibiades".

In jenem Brief, wo er von seinem Besuch in der Galerie Manfrini spricht, äußert er (Ven., 14. 4. 17): „Was mir in der Sammlung im allgemeinen am meisten Eindruck machte, war die ungemeine Aehnlichkeit des Stiles der Frauengesichter in der Menge der Bilder, die so viele Jahrhunderte oder Generationen alt waren, mit *denen*, die man unter den gegenwärtigen Italienerinnen jeden Tag sieht und antrifft. Die Königin von Cypern und Giorgione's Frau[3]), besonders letztere, sind Venezianerinnen gleichsam von gestern; die selben Augen, und der selbe Ausdruck; und es gibt, nach meinem Empfinden, keinen schöneren"[4]).

Aus Rom schreibt er (an Mo. 12. 5. 17): „Der Apollo von Belvedere ist das Ebenbild der Lady Adelaide Forbes. Ich glaube, ich habe nie eine solche Aehnlichkeit gesehen."

Den Miniaturmaler Holmes zog er allen anderen vor, weil dessen Werke ihm hinsichtlich der Treue der Wiedergabe der Gesichtszüge besonders gefielen. Wo dies nicht zutraf, oder wo ihm ein Kunstwerk unnatürlich erschien, verwarf er rücksichtslos.

Eine zeitlang trieb Murray den Sport, seine Briefe an Byron mit Petschaften zu siegeln, welche diesem bekannte Personen darstellten. Sie befriedigten Byron selten:

„Ich habe das Siegel herausgebracht, das auf Murray's Brief war. Es soll Walter Scott darstellen. Aber es wird ihm nicht gerecht. Scott's Gesicht, — besonders wenn er vorträgt, ist sehr intelligent, und dieses sagt nichts"[5]).

Und an Murray schreibt er (Ra., 16. 2. 21): „Die Künste, abgesehen von der Canova's und Morghen's — und Ovid's (ich meine nicht die *Dichtung*), — stehen so niedrig wie möglich (as need be). Sehen Sie das Siegel an, das ich an William Bankes gab, und gestehen Sie es zu." —

Dies Bedürfnis die Kunst als einen Spiegel der Wirklichkeit zu verstehen, und die geringe Befriedigung, die er dabei oft erfuhr, führten ihn auch zu dem heftigsten Ausfall gegen die Malerei (an Mu., Ven., 14. 4. 17): „Ich verabscheue sie, außer wenn sie mich an etwas erinnert, das ich gesehen habe, oder wovon ich glaube, daß es möglicherweise zu sehen sein könnte, und deshalb spucke ich alle die *Heiligen* und die Hälfte der betrügerischen Sujets an, die ich in den Kirchen und Palästen sehe[6]), und hasse sie; und als ich in Flandern war, hatte mich

---

[1]) LJ. V. 549. Letter to.... [Murray] on the Rev. W. L. Bowles's Strictures on the Life and Writings of Pope.

[2]) Dazu stimmt, was Lady *Blessington* (A Journal of the Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington, London, 1893) S. 38 sagt: "He confessed to me, that very few [works of art] had excited his attention, and that to admire these he had been forced to draw on his imagination".

[3]) Byron irrte: Giorgione war nicht verheiratet. Er meint hier „die drei Porträts" des Giorgione.

[4]) „Beppo", XI.: Sie sehen aus wie: "stepped from out a picture by Giorgione".

[5]) Extracts from a Diary (LJ. V. 167) 12. Januar 1821.

[6]) Byron hat das Urteil über die Heiligenbilder selbst teilweise durch Lob an anderen Stellen ausgeglichen; s. w. u. S. 25 f.

noch nichts im Leben so angewidert wie *Rubens* mit seinen ewigen Weibern und sein lischen Farbenglanz".

Und ein andermal (an Mu., Md., 15. 10. 16): „Die vlämische Schule, wie ic Flandern sah, erfüllte mich gänzlich mit Verachtung, Widerwillen und Abscheu[1]). Da Malerei sein, aber es war keine Natur". — —

Das, was Byron an Kunstwerken gefiel, beruhte manchmal wohl auf noch ande jektiven Momenten als dem Suchen nach Naturwahrheit und dem Gefallen an Aehn auf dem Interesse an der Analogie des dargestellten Gegenstandes mit Selbsterlebten Auch dies ist, wenn die hier niedergelegten Vermutungen richtig sind, laienhaft, w dichterisch.

In der Brera gefiel ihm vor allem das Bild des *Guercino,* „Die Vertreibung de und des Ismael durch Abraham". Von den Venezianern fesselte ihn *Giorgione* in bes Maße. Dieser Guercino und die Art des Giorgione mochten Byron darum zusagen, lebendig und novellistischen Charakters sind, ein Stück Leben darbieten. Er sagt Guercino ausdrücklich, daß das Bild ihm gefiel, weil es ihm „natural and goodly" er

Es mag hierbei aber noch etwas anderes mitgespielt haben. Ich habe Gelegenheit kürzlich dies Bild, im Hinblick auf Byron's Aeußerung, in der Brera zu betrachten. E dabei der Gedanke gekommen, daß Byron's Befriedigung vielleicht auch daher rüh Abraham als ein schöner, weißbärtiger Türke dargestellt ist. Dies erregte natürlich n Byron's Aufmerksamkeit, sondern auch seine Vorliebe. Hier konnte er die Kunst de an seiner eigenen Kenntnis messen, und überdies fesselte ihn nach seiner Orientreise lang alles, was sich auf das Morgenland bezog[3]).

In der Galerie des Palastes Manfrini in Venedig geriet Byron in völlige Begeister das Bild Ariost's von *Tizian.* Ariost besaß für ihn schon 1806 erstrebenswerte Vorbildl und so mag ihn dies Porträt ebenfalls zunächst aus persönlichen Gründen mehr ergriffe als wegen seiner künstlerischen Eigenschaften. Daß er diese dennoch darin erkannte, wir im Weiteren (S. 26) sehen.

In Florenz erwähnt er von Bildern, die den größten Eindruck auf ihn machte anderem "the mistress of Raphael [Fornarina]; the mistress of Titian [Flora]; Titian's [la Bella] also in the other gallery [Pitti]".

Nun haben diese Gemälde Weltruf. Aber wie viele Menschen würden nicht an d „Schönen" des Tizian vorübergehen ohne besonders davon gefesselt zu werden, w nicht Erfordernis der allgemeinen Mode wäre[5])? Es ist daher auch kaum anzunehm dies Bild allein als *Gemälde* auf Byron Eindruck gemacht hat. Vielmehr sind es w persönliche Momente gewesen, die ihn diese drei Frauenbilder und zugleich die Ve Urbino eigens hervorheben ließen: er kam soeben von seiner „Fornarina" in Venedig

IV.

Byron's Theorie über das gegenseitige Verhältnis von N und Kunst.

Im Jahre 1821, wo seine Kenntnis vom Kunstschönen so gut wie abgeschlos hatte Byron Gelegenheit, sich darüber zu äußern, was er von der Verwertung der

[1]) *Engel,* Eduard, Lord Byron, eine Autobiographie (3. Aufl., Minden 1884), übersetzt sehr ungenau: „verabsch wünsche ich aufs äußerste (S. 64).

[2]) An Mu, Mailand, 15. 10. 16.; "goodly" ist leider sehr schwer sinngemäß zu übersetzen. Vielleicht „famos"? setzt (a. a. O) „gut ausgeführt".

[3]) Daß Byron die „idealisierenden Formen eines Guercino bewunderte", wie H. *Kräger* (a. a. O. S. 28), meint, wir Gemälde gegenüber wohl nicht sagen können. Es ist tatsächlich sehr naturwahr. Auch äußerte Byron dies nicht in s buche, wie Kräger sagt, sondern in dem zitierten Brief aus Mailand.

[4]) Vgl. *Fuhrmann,* Ldw., die Belesenheit des jungen Byron. Diss. — Friedenau 1903. S. 99.

[5]) Ueber die Schwankungen der Wertschätzung von Kunstwerken vgl. *Springer,* Kunstgeschichte. Band I.. A Ad. *Michaelis,* über die mediceische Venus (S. 323); 1904.

künstlerischen — auch dichterischen — Zwecken dachte; und er kam dabei auch auf Dinge zu sprechen, die hier zu beachten sind.

Will man die Natur verwerten, so vermag die Kunst — sowohl als Darbietung des Schönen, wie als künstliches Menschenwerk überhaupt — die Schönheitswirkung der Natur an sich bedeutend zu erhöhen und ihr eine solche Wirkung wohl gar erst zu verleihen.

Das ist eine *ästhetische Theorie* Byron's, die er gegen den Herausgeber der Werke Alexander Pope's, W. L. *Bowles,* verfocht. Dieser hatte, im Sinne der von Byron verabscheuten „Seeschule", behauptet „alle von dem Schönen und Erhabenen in der *Natur* hergenommenen Bilder seien *schöner und erhabener,* als die aus dem *künstlichen Leben* entlehnten, und daher *per se* poetischer. Dem entgegen hatte [der Dichter] Campbell auf das Schiff hingewiesen, das, obgleich etwas Künstliches, nichtdestoweniger ein höchst poetisches Bild und ein außerordentlich geeigneter Gegenstand für den Dichter sei. Nachdem Bowles in seiner Antwort das Poetische des Schiffes auf natürliche Ursachen zurückzuführen gesucht hatte, nahm Byron das Argument von neuem auf[1])".

Wenn auch Goethe in den Gesprächen mit Eckermann von Byron gesagt hat: „Sobald er reflektiert, ist er ein Kind", so sind in den Zeilen, die Byron an Murray über diese Frage schrieb, doch mehrere Stellen, die hier nicht als „Strohdreschen" (Elze) übergangen werden können, da sie doch immerhin einige Gedanken Byron's über das Wesen der Kunst enthalten, seien sie nun richtig oder schief.

„Hat Mr. Bowles jemals auf das Meer geschaut?" fragt Byron. „Ich setze voraus, daß er es getan hat, wenigstens auf ein Seestück. Hat jemals ein Maler *nur* die See gemalt, ohne ein Schiff beizufügen, oder ein Boot, ein Wrack, oder irgend ein derartiges Beiwerk? Ist die See selbst ein anziehenderer, vergeistigterer (moral), poetischerer Gegenstand mit oder ohne Schiff, das seine große, aber ermüdende Eintönigkeit bricht? Ist ein Sturm poetischer ohne ein Schiff?... Das Wasser usw. *erhöht* zweifellos die poetischen Assoziationen, aber es *macht* sie nicht; und das Schiff zahlt die Verpflichtung in hohem Maße zurück; sie unterstützen einander; das Wasser ist poetischer mit dem Schiff, — das Schiff weniger poetisch ohne das Wasser. Aber selbst ein Schiff im Dock ist ein großartiger und poetischer Anblick....."

„Will man mir weismachen, daß die ‚Natur' Attikas poetischer sein würde ohne die ‚Kunst' der Akropolis? des Theseustempels? und der noch ganz griechischen und herrlichen Denkmäler seines [Attika's] so ungemein kunstreichen Geistes? Fragt den Reisenden, was ihm als etwas Poetisches mehr Eindruck macht, — der Parthenon oder der Fels, worauf er steht? Die *Säulen* auf Kap Colonna, oder das Kap selbst?.... Es ist die *‚Kunst'*, die Säulen, die Tempel...., welche diesen Orten ihre antike und moderne Poesie verleihen, und nicht die Stätten selbst. Ohne jene würden die *Orte* auf der Erde unbeachtet und unbekannt sein... An welchen Punkt der Erde immer diese Ruinen überführt würden..., so würden sie dennoch *dort* in der Vollendung ihrer Schönheit bestehen, und in der Herrlichkeit ihrer Poesie. Ich habe mich dem Raub der Ruinenreste aus Athen widersetzt.... Warum? Die Reste sind so poetisch in Piccadilly, wie sie es auf dem Parthenon waren; aber der Parthenon und sein Fels sind es weniger ohne jene Das ist die Poesie der Kunst."

Nach diesen Ausführungen und anderen Beispielen kommt Byron auf das Verhältnis der Bildhauerei und der Malerei zur Natur zu sprechen, was schon oben angeführt wurde (S. 10). Dann fährt er fort: „In der Landschaftsmalerei gibt uns der große Künstler keine unveränderte Kopie einer Gegend, sondern er erfindet eine und setzt sie zusammen. Die Natur mit ihrem tatsächlichen Aussehen reicht ihm keine solchen Bilder der Wirklichkeit dar, wie er sie braucht... Die Poesie der Natur allein, *genau* wie diese erscheint, genügt nicht für die von ihm gewollte Wirkung. Sogar der Himmel seines Gemäldes ist nicht das *Abbild* des Himmels in der Natur; es ist eine Zusammensetzung verschiedener Himmel, zu verschiedenen Zeiten beobachtet, und im ganzen nicht an einem *bestimmten* Tag gewonnen. Und warum? Weil die Natur nicht verschwenderisch mit ihrem Schönen ist; es ist weit zerstreut und zeigt sich nur gelegentlich; es muß mit Sorgfalt ausgewählt und unter Schwierigkeiten gesammelt werden....

[1]) *Elze,* S. 393. Die betr. Schriftstücke sind abgedruckt LJ. V., 526 ff.

Es ist das große Ziel des Bildhauers, die Natur zu heroischer Schönheit zu e d. h. auf gut Englisch, sein Modell zu übertreffen. Wenn Canova eine Statue bildet, sc er ein Bein von dem einen, eine Hand von einem anderen, einen Gesichtszug von einem und die Figur, vielleicht, von einem Vierten, indem er wahrscheinlich zugleich jedes ve wie die alten Griechen es taten, indem sie ihre Venus verkörperten.

Bitten Sie einen Porträtmaler, seine Schmerzen zu beschreiben, wenn er die Ges den Prinzipien seiner Kunst angleichen will: mit Ausnahme von vielleicht zehn Ge in ebenso vielen Millionen ist nicht eines, das er wiederzugeben wagen kann, ohne viel decken und noch mehr hinzuzufügen. Die Natur, sklavische, einfache, bloße Natur, wird großen Künstler irgend welcher Art gestalten....

Die Kunst steht der Natur *nicht* nach für poetische Zwecke...."

Und dann kommt die humoristische Stelle, die *Elze's* ganze ästhetische Verachtung deren Humor er aber bestreitet: „Mr. Bowles läßt die hauptsächliche Poesie bei einem Schiffe al vom *Winde* (also der Natur): warum ist dann ein Schiff unter Segel poetischer als eine starkem Winde? Die Sau ist ganz Natur, das Schiff ist ganz Kunst...; beide werden hel Wind gedrängt, hier und dort hingeworfen, hin und her, und doch: nichts als ein Ue von Hunger wird mich dazu bringen, das Schwein als das poetischere der beiden anz und auch dann nur in Gestalt einer Karbonade"[1]).

Vielleicht hätte Byron diesen Vergleich trotz des Witzgelüstes unterdrückt, wenn n damals schon an den oft bloß aus der Naturwelt gegriffenen Tierstücken seines Lands E. H. Landseer (geb. 1802) hätte erfreuen können. Wie dem aber auch sei, Byron fä gleich ernsthaft fort:

„Will Mr. Bowles uns sagen, daß die Poesie eines Aquädukts in dem *Wasser* best er enthält?... Wir werden gefragt: ‚Was macht die ehrwürdigen Türme der Westmins poetischer, als Anschauungsgegenstände, als den Turm der Patentkugel-Fabrik, von d Szenerie umgeben?'

Ich will darauf antworten —: die *Architektur*. Verwandeln Sie die Westmins oder die Paulskirche in ein Pulvermagazin, so bleibt, in ihrer Eigenschaft als Ansch gegenstände, ihre Poesie die gleiche.... Fragen Sie einen Ausländer, wenn er sich London welcher ihm als der poetischeste der Türme vor ihm auffällt: er wird auf die St. Pau weisen und auf Westminster, ohne vielleicht die Namen oder Bestimmung beider zu und er wird den ‚Turm für Patentkugeln' übergehen, — nicht weil.... er nicht das Ma eines Monarchen, oder keine Waterloosäule, oder kein Trafalgardenkmal sein könnte, weil seine Architektur offenbar geringwertiger ist". —

Der ganze Streit war natürlich müßig. Aber wir sehen daraus, daß Byron sich ü Art, wie ein großer Künstler schafft, klar war, und daß er über das Suchen bloßer N der Kunst zuletzt doch ein gutes Stück hinausgekommen war. Und wie sehr das, was hier sagte, seiner eigensten Empfindung entsprach, hat er schon weit früher hier und da blicken lassen. (S. w. u. Kap. VI, Anfang.)

V.

Die Byron bekannte Fachlitteratur und andere ihm bekar Werke über Kunst.

In den "English Bards, and Scotch Reviewers" (publ. 1809; Zeile 309 ff.) greift unwandelbar schwächlichen nnd zahmen Stil William *Hayley's* an, und zwar auch mi auf dessen Biographieen verstorbener Maler[2]).

[1]) Dies ist die einzige Stelle aus dem Vorstehenden, die *Elze* seinen Lesern unterbreitet, mit dem Zusatz: „Da hö kussion auf".

[2]) "Or damn the dead with purgatorial praise" und die Note: 'See his varions Biographies of defunct Painters,

Ebenda (859 ff.) lobt er Martin Archer *Shee,* dessen „Feder und Bleistift gleiche Anmut bieten", und „dessen Zauberberührung die Leinwand leuchten machen kann". Byron führt in der erklärenden Note Shee's "Rhymes of Art" und "Elements of Art" (1805, bzw. 1809) an[1]).

Aus Rom schreibt er (an Mu., 9. 5. 17): „Ich sehe, daß Sie ein ‚Leben Raffael's d'Urbino' veröffentlichen". [*Rich. Duppa,* Life of Raffaelle, 1816]. Es ist wahrscheinlich, daß Byron auch den „Michel Angelo" Duppa's (1806) gelesen hat (vgl. P. IV. S. 272, Anm. 2).

In seinem Tagebuch (Ra. 1821, 4. Jan.) heißt es: „Las ein Leben von Leonardo da Vinci von *Rossi*"[2]).

Aus Genua (29. 5. 23) schreibt er an Henri *Beyle* (Baron Stendhal), er habe noch nicht das Glück, dessen „Histoire de la peinture [en Italie"; 1817] zu besitzen.

Am eingehendsten hat Byron sich mit dem Werk der Gräfin *d'Albrizzi* über *Canova*[3]) befaßt.

VI.

Byron's Beziehungen zu zeitgenössischen Künstlern.

Was Byron in seinen Schriften über seine Beziehungen zu Künstlern mitteilt, ist Folgendes:

In London war er einmal mit dem großen Porträtisten *Lawrence* zusammen in Gesellschaft[4]). Sonst erwähnt er -- abgesehen von Athen (s. w. u.) — lebende Künstler nur, insofern er ihnen zu Porträts oder Büsten saß, oder sofern er ihnen sonstige Aufträge gab; so mehrfach die Maler Phillips und Sanders; den Tiermaler Barber (1811); den Miniaturmaler Holmes (mehrfach); den Italiener Prepiani (1817); Harlow (1818); den amerikanischen Maler West (1822); sodann Thorwaldsen (1817) und Bartolini (1822).

Das Interesse, das er an ihren Schöpfungen nahm, war aber begreiflicherweise beschränkt durch das Ziel des Auftraggebers (d. h. Byron's), jene möglichst ähnlich werden zu sehen. Die Angelegenheiten selbst waren ihm bloßes Geschäft[5]), das er seinerseits möglichst glatt erledigte[6]).

Nur einmal zeigt sich dabei eine Anwandlung höheren Interesses. Im Jahre 1821 wollte er *Holmes* nach Ravenna kommen lassen, um das Miniaturbild seiner Tochter Allegra sowie das der Gräfin Guiccioli durch ihn malen zu lassen. Ueberdies aber sollte Holmes — der diese Reise ausschlug (LJ. V. 262. Anm. 1.) — ein italienisches Bauernmädchen aufnehmen, von dem Byron sagt, daß sie eine Studie für *Raffael* abgäbe. „Es ist völlig ein Bauerngesicht; aber das einer italienischen Bäuerin, und ganz in Raffael's Fornarina-Stil. Ihre Figur ist groß, aber ziemlich breit und ist ihrem Gesicht durchaus nicht zu vergleichen, das wirklich herrlich ist. Sie ist noch nicht siebzehn, und ich bin darauf aus, ihr Ebenbild zu haben, so lange es sich so hält". (Bf. an Mu., Ra., "Marzo" 1821)[7]).

Das Bild Byron's, das W. E. *West* (für die Akademie der Künste zu New York) in Pisa gemalt hatte[8]), wollte der Dichter durch *Morghen* stechen lassen (Bf. an West, Pisa, 19. 9. 22), dessen Kunst er schon früher an einem Stich Napoleon's bewundert hatte (LJ. II. 393. Anm. 2), der Byron's Eigentum war, und von dem er in seinem Tagebuch (6. 3. 14) sagt: „Dem Kaiser

---

[1]) Der Auslegung der Stelle in E. B. und Sc. R. 1027 f., wie sie *Fuhrmann* (a. a. O. S. 64) gibt, kann wohl kaum beigepflichtet werden. Damit fällt auch die daran geknüpfte Vermutung, daß Byron diese Stelle auf Grund der „Specimens of ancient Sculpture" (1809) geschrieben habe. —

[2]) LJ. V. 151. Anm.: *Bossi?* (Guiseppe B., Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, 1810; u. Delle opinione di L. d. V. intorno alla simmetria de' corpori umani, 1811).

[3]) Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova, 1809. (Vgl. Bf. an Mo., Ven., 24. 12. 16.)

[4]) Diary, 1821, 15. Jan. (LJ. V. 175.).

[5]) (Journal, 7. 3. 14): "At three sat to Phillips for faces".

[6]) E. H. *Coleridge* (The poetical Works of Lord Byron, in one volume, London 1905) gibt S. LVI—LVII eine kleine Zusammenstellung der "best known" Porträts und Büsten von Byron. Doch ist dieselbe nicht vollständig. Es fehlt z. B. das hübsche Jugendbild im Shakespeare-Memorial zu Stratford. Obschon es hier nicht die Aufgabe ist, zu versuchen, alle Byronbilder usw. zusammenzustellen, mag doch erwähnt sein, was W. S. *Brassington* F. S. A., der Bibliothekar und Kustos des Sh.-M., mir freundlich darüber mitteilte: „Das Bild — ein Pastell — ist gezeichnet: T. W. und datiert: Harrow 1801. Es wurde dem Memorial von E. Marlett Bodly geschenkt, der es bei einem Händler aufstöberte".

[7]) Siehe auch LJ. VI. S. 213 (Brief Byron's an Holmes).

[8]) "I had resolved to sit no more to such vanities" (LJ. VI. 131). Abgebildet in: *Blessington,* a. a. O. S. 1.

steht sein Staatsgewand, als wenn er darin geboren wäre". — Aber der berühmte stecher verlangte nicht nur 1000 Dollars für die Arbeit, sondern auch drei Jahre Zeit. I ließ Byron seinen Plan fallen. —

Daß er sich von *Thorwaldsen* modellieren ließ[1]), geht auf einen Wunsch von zurück. Byron bemerkt dazu (D. Th. N° 25): „Ich würde den Preis für eine Thorwal Büste für Kopf und Schultern eines Menschen nicht bezahlen, außer für die Napolec meiner Kinder.... Ein Bild ist etwas anderes: jedermann sitzt zu einem Bilde. A Büste sieht aus, als ob man Ansprüche auf die Ewigkeit machte, und schmeckt etwas als ob man nach öffentlichem Ruhm trachtete und nicht nach einer persönlichen Eri Byron sagt von der Thorwaldsen'schen Büste (Bf. an Mu., Ven., 4. 6. 17), daß sie gut gehalten werde.

Die Büste, die *Bartolini* von ihm fertigte, — sie befindet sich in der National Gallery in London — fand er abscheulich, aber ähnlich. Bartolini hatte ihn um di gebeten. Byron charakterisiert ihn als „berühmt wegen seiner Hinzögerungen". (Bf 16. 5. 22 und 23. 9. 22.)

Nicht ersichtlich ist, ob sich die folgende Stelle aus seinem Tagebuch in Ravenna auf einen Auftrag bezieht, italienische Originale zur Ausschmückung seiner Wohnung zu den Byron einem Maler gegeben haben könnte, oder ob sie sich auf bloßes Interesse an einer Arbeit in einem anderen Hause bezieht: „Da Lega [sein Diener].... kam, un sagen, daß der Maler das Werk in Fresko für das Zimmer, womit er in der letzten schäftigt war, beendet habe, ging ich, es anzusehen, ehe ich [zu Pferde] aufbrach. I hat die Gemälde *Tizian's* usw. im ganzen nicht schlecht kopiert." —

Es ist sehr wohl möglich, daß es sich um einen Auftrag Byron's handelte. Es ein Seitenstück zu den Bestellungen, die er 1811 in Athen einem „berühmten *b Künstler*" — einen „sehr hervorragenden deutschen Künstler" nennt er ihn ein ande gab (LJ. I. 309): derselbe machte einige Skizzen von Athen und dem Kap Colonna fü

Er gehörte offenbar dem Künstlerkreise an, dem Byron sich daselbst angeschlos und worunter sich der italienische Maler Lusieri[4]) befand, von dem Byron geradezu er ihm befreundet sei (LJ. I. 307), während er von einigen „Teutonen und Cimber Dänen und Deutschen, erwähnt, daß er mit ihnen auf gutem Fuße stehe. Zu gehörte auch der Maler Karl Wilhelm *Gropius* aus Braunschweig (geb. 1793), und rische Architekt Baron von *Haller,* der den Fries von Aegina entdeckte und für München — zu den ersteren ein Dr. „Bronstett" aus Kopenhagen[6]).

An einer anderen Stelle (Note zu Ch. H. II, P. II. S. 168 ff.) betrachtet Byron Lusieri günstig:

„Ein italienischer Maler vom ersten Range, Namens Lusieri, ist der Agent der Z [des Parthenon durch Elgin].... Lord Elgin ist äußerst glücklich in seiner Wahl de Lusieri gewesen. Während eines zehnjährigen Aufenthalts in Athen besaß er nie die bis nach Sunium (jetzt Kap Colonna) vorzudringen, bis er uns auf unserem zweite [dorthin] begleitete". — Doch wird Byron Lusieri nochmals als Maler gerecht (

---

[1]) Das Original der Büste ist im Besitz der Lady Dorchester. Sie wurde verschiedene Male vervielfältigt (*Acker* S. 84). Eine dieser Büsten ist in der Ambrosiana in Mailand. Irrt Ackermann nicht, wenn er sagt, die *Büste* sei zul 1834 von Thorwaldsen ausgeführt worden und schmücke heute die Bibliothek von Trinity College in Cambridge? Das sich eine *Vollstatue* Byron's von Thorwaldsen, zu der er freilich die römische Büste verwandte. Die Cambridge-Sta abgebildet in "*The Bookman,* London, Hodder & Stroughton. October 1905". (Byron Double Number. S. 14.) Vgl. *John,* Byron. London, 1880. S. 113 und 114. Übrigens sind die richtigen Daten dieses Denkmals: 1829 bestellt, 1830 e begonnen, 1834 vollendet, 1835 abgeliefert. (Siehe *Thiele, J. M.,* Thorwaldsen's Leben, deutsch von H. Helms, I—III Leipzi Bd. II. S. 208, 234 f, 244 f). Die Darstellung, die Thorwaldsen von der Sitzung Byron's Andersen gab, ist bekannt. (I meines Lebens").

[2]) Note, P. II. (S. 170).

[3]) Bf. an seine Mutter, Athen, 14. 1. 11. Diese Skizzen erwartete Byron noch in England, erwähnt sie dann mehr.

[4]) „Battista Lusieri, better known as Don Tita". (P. II. S. 168, Anm. 1.)

[5]) Vermutlich ist Baron von Haller der „bayerische Künstler". Derselbe „zeichnete sorgfältig" viele antike Athen u. a. O. (Vgl. Allg. deutsche Biogr., X. S. 439). Man könnte auch Gropius dafür ansehen, der für Elgin in Ath Aber Byron nennt diesen (P. II. S. 171) einen „Preußen", und Gropius war damals kein „famous artist". Daß Grop war usw., ist in der A. D. B. nicht vermerkt. Vgl. P. II., S. 171 (3).

[6]) *Peter Oluf Brönsted* (1780—1842), bekannter dänischer Archäologe.

„Dennoch sind seine Werke, soweit sie reichen, äußerst schön; aber sie sind fast alle unvollendet". —

Leider hat dieser Verkehr Byron's Kunstsinn nicht tiefer zu wecken vermocht.

VII.

Byron und die einzelnen Denkmäler und Werke der Kunst.

1. Baukunst.

Obwohl die Gotik ein Stück Heimat und Familienüberlieferung für Byron bedeutete, stellte er die *klassische* Baukunst doch darüber. Das geht klar aus dem bekannten Vergleich hervor, den er zugunsten seines Vorbildes in der Dichtung, Alexander Pope's, in einem Brief an Moore (3. 5. 21) machte:

„Was Pope anbelangt, — . . . . er ist ein griechischer Tempel, mit einer gotischen Kathedrale auf der einen und einer türkischen Moschee auf der anderen Seite und allen möglichen Arten von phantastischen Pagoden und Gotteshäusern um ihn her. Sie mögen Shakespeare und Milton [auch] Pyramiden nennen, wenn Sie wollen, aber ich ziehe den Theseustempel oder den Parthenon einem Berg aus gebrannten Ziegeln vor."

In Childe Harold (IV, 47) redet Byron Griechenland an: „Mutter der Künste, wie einst der Waffen! Deine Hand war damals unser Hüter und ist noch unser Führer".

Von dem *Olympieion* sagt er (Ch. H. II., 10):

"Here let me sit upon this massy stone,
The marble column's yet unshaken base;
Here, son of Saturn! was thy favourite throne:
Mightiest of many such! Hence let me trace
The latent grandeur of thy dwelling-place.
It may not be: nor ev'n can Fancy's eye
Restore, what Time hath laboured to deface.
Yet these proud Pillars claim no passing sigh;
Unmoved the Moslem sits, the light Greek carols by".

In einer Note bemerkt er dazu, daß noch sechzehn Säulen, „ganz aus Marmor", von 150 übrig seien.

Er sagt, der *Parthenon* sei von jedem Gesichtspunkt aus ein Gegenstand der Beachtung (Note zu Ch. H. II, P. II, 166), ein „Tempel ohne gleichen" (Curse of Minerva, 59).

Er kannte die verschiedenen Phasen der Bauten der Akropolis. —

Hier ist der Ort, des Zornes zu gedenken, den Byron gegen *Lord Elgin* hegte. Er hat dem „Raub" der Skulpturen vom Fries des Parthenon bekanntlich ein besonderes Gedicht, „Der Fluch der Minerva" gewidmet (1811). Schon früher (E. B., 1027 ff.) beschäftigte ihn diese Angelegenheit. Er nannte Elgin's Vorgehen „Phidias'sche Grillen", wofür nutzlos Tausende verschwendet würden. „Mißgestaltete Denkmäler" und „zertrümmerte Antiken" nennt er sie dort, „verstümmelte Blöcke". Je höher er den Parthenon an Ort und Stelle schätzen lernte, desto mehr ergrimmte er nun. Er macht seinem Abscheu über das, was er in Athen selbst mit erleben mußte, auch im II. Gesange von „Childe Harold" Luft (93):

"But spare its relics — let no busy hand
Deface the scenes, already how defaced!
Not for such purpose were these altars placed:
Revere the remnants Nations once revered."

Und daselbst 11., 5: „Erröte, Caledonia! So konnte Dein Sohn sein!" — In einer Anmerkung (zu Ch. H. II. 12) sagt er: „So kann Lord Elgin sich rühmen, Athen zerstört zu haben," und war der Ansicht, daß „die leichtfertige und nutzlose Entstellung der ganzen Reihe der Basreliefs in dem einen Raum des Tempels niemals zulassen werde, daß jener Name von einem Besucher anders als mit Abscheu genannt werde". Er vergleicht ihn mit Verres. Besonders empörte es ihn auch, daß Elgin, der „Plünderer", seinen Namen im Gemäuer der Akropolis verewigte. Auch im „Fluch der Minerva", dem er zuerst den Untertitel „The Athenian Marble-Market"

gegeben hatte, gibt Byron seiner Beschämung darüber Ausdruck, daß Elgin ein Brite verleugnet dabei geradezu seine eigene Vorliebe für Schottland, und belehrt Pallas, Engl keinen Anspruch auf Elgin: er sei ein Sohn des öden, regnerischen, schwunglosen Sc

Der Fluch der Pallas trifft den „Dieb", der dem „Nationalgeschmack" folgte, un „seine gestohlene Beute" verkaufte (um 35000 £). — Die rücksichtslose Art, wie Elgi das Bergungswerk teilweise unternahmen (vgl. Note zu Ch. H. II, 12, P. II, S. 172 dabei manches zerstört anstatt erhalten wurde, und wodurch nur „zerfetzte Ueberreste reliefs" übrig blieben, tat Byron weh:

"'Scaped from the ravage of the Turk and Goth,
Thy country sends a spoiler worse than both.
Survey this vacant, violated fane;
Recount the relics torn, that yet remain". (Curse, etc., 97 ff.)

Er stellt Elgin hier neben Alarich und Herostratos und verhöhnt die Gaffer, die z „Steinwarengeschäft" in London hingeströmt waren. Die Stunden, die er selbst im Mo auf der Akropolis verträumte, ließen ihm Elgin's Werk nur um so mehr als einen Raub er je grundloser es ihm dünkte, diese Kunstwerke jetzt noch, nachdem „Krieg u zehrendes Feuer" sie verschont hatten, von ihren Mauern loszureißen. — Denn daß Witterung das ihre zu der Zerstörung beitrüge, — was dem Besucher des Britischen heute durch den späteren Abguß eines im Fries verbliebenen Reliefs deutlich vor Augen wird, — daran dachte er begreiflicherweise nicht.

Wir sahen, daß Byron auch in dem Streit mit Bowles die Bauten der Akropolis Theseustempel als Beispiele herrlicher Denkmäler hervorhob. Wir sahen ferner, da Ruinen des Athenetempels auf *Kap Colonna* zweimal zu Land besuchte und sie für sic ließ; einmal fuhr er auch zur See hin. — An Henry Drury („Salsette", 3. 5. 10) schr „Die klassischen Gegenden Griechenlands sind noch hervorragend schön, besonders De Kap Colonna". — „In ganz Attika gibt es keine fesselndere Landschaft als Kap Colonn den Altertumsforscher wie für den Künstler sind sechzehn Säulen eine Quelle un licher Betrachtung und zum Skizzieren. Colonna ist nicht weniger Sammelplatz ein d als der Seeräuber". Er zitiert eine Stelle aus Hodgson's „Lady Jane Grey":

"The hireling artist sets his paltry desk,
And makes degraded nature picturesque".

„Aber hier", fügt er hinzu, „hat die Natur dies, mit Hilfe der Kunst, selbst getan Tempel selbst nennt er (Ch. H. II, 86): „airy shrine".

Von *Nikopolis* berichtet er (Ch. H. II. 45; Note P. II, S. 179) nur die Art der Au der Mauern in diesen „höchst ausgedehnten Ruinen", die „verwittern, wie die Hände, errichteten".

An Drury schreibt er („Salsette" 3. 5. 10): „Ich überging *Ephesus* in meinem Kat aber der *Tempel* ist fast ganz untergegangen, und Paulus braucht sich keine Mühe z eine Epistel an die heutige Brut der Ephesier zu schreiben, die eine große Kirche, aus gebaut, in eine Moschee verwandelt haben, und ich wüßte nicht, daß das Bauwerk sich schlechter ausnähme". —

"I have seen the Ephesian's miracle —
Its columns strew the wilderness, and dwell
The hyaena and the jackal in their shade". — (Ch. H. IV. 153.)[2])

Hervorzuheben ist hier noch die Stelle in „Marino Faliero" (III, 1, 171 ff.), wo d den neuen Staat der Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit sehr schön mit den wohlabgen Säulen eines *Tempels* vergleicht, die wechselseitig Stärke geben und empfangen, und da in Anmut und Schönheit fest gestalten, so daß kein Teil weggenommen werden könn das allgemeine Ebenmaß zu beeinträchtigen.

[1]) P. II, S. 169.
[2]) Nach einer Anmerkung von *E. H. Coleridge* (P. II, S. 441) waren die später ausgegrabenen Trümmer des Tempels damals noch 20 Fuß hoch vom Erdboden bedeckt. Byron habe wahrscheinlich nur die des großen Gymnasions gesehen.

Als Staffage für seine Dichtung hat Byron die griechische Antike in „The Siege of Corirth" benutzt (XVIII):

"There is a temple in ruins stands,
Fashioned by long forgotten hands;
Two or three columns, and many a stone,
Marble and granite, with grass o'ergrown!" . . .

Byron wird hierbei an den Tempel des Jupiter Nemaeus bei Korinth gedacht haben (Abbildung P. III, S. 470).

Von den Bauten der *Römerzeit* erhielt Byron zunächst durch das Amphitheater in *Verona* einen Begriff, und zwar machte es den größten Eindruck auf ihn.

Ziemlich verächtlich schrieb er am 16. November 1816 an Moore: „Ich werde einen oder zwei Tage hier bleiben, um die Wunderdinge, wie herkömmlich, anzugaffen —, Amphitheater, Bilder und all das, womit auf Reisen die Zeit besteuert wird". In der Nachschrift desselben Briefes heißt es: „Das Amphitheater ist wunderbar —, übertrifft sogar Griechenland". — An seine Halbschwester schrieb er (16. 11. 16): „Das Amphitheater ist herrlich und in trefflichem Zustand". An Murray (25. 11.): „Der Gardasee gefiel mir sehr, ebenso Verona, besonders das Amphitheater". An Rogers (Ven., 4. 4. 17) berichtet er über Verona, von wo er eine lebhafte Erinnerung an das Amphitheater mit sich genommen habe.[1])

Noch höher stieg seine Bewunderung in *Rom* (1817). Er nennt Rom (Ch. H. IV. 26) den Garten der Welt, die Heimat von allem, was die Kunst bietet und die Natur zuteilen kann.

An Murray schreibt er (5. 5. 17): „Rom hat mich über alles entzückt, seit Athen und Konstantinopel".

Aehnlich am 9. Mai: „Als Ganzes, antik und modern, übertrifft es Griechenland, Konstantinopel, alles, — wenigstens was ich je gesehen habe".

An Moore äußerte er (12. 5. 17): „Es ist ganz unbeschreiblich . . . Rom ist die ältere Schwester [von Konstantinopel] und die schönere".

Das *Kolosseum* übte die tiefste Wirkung auf ihn aus, freilich, natürlicherweise, nur als Riesenruine. Er nennt es, ebenso wie das „Pantheon, die Peterskirche, den Vatikan, den Palatin usw.", ganz unfaßbar. „Man muß sie sehen". „Eine Ruine — doch was für eine Ruine!" ruft er in Childe Harold aus (das. 143). „Ein ungeheures Gerippe" nennt er es, sehr bezeichnend, im Hinblick auf das Aeußere wie auf die teilweise Zerstörung durch anderweitige Verwendung des Gesteins „Kaum menschliche Bogen" nennt Arnold sie in "The Deformed Transformed" (I, 2, 49), und im "Manfred" (III. 4, 28) heißt das Kolosseum: "A noble wreck in ruinous Perfection". Hier bildet es überhaupt den Mittelpunkt des herrlichen Monologs, womit die Szene beginnt.

Das *Pantheon* des Agrippa nennt er (Ch. H. IV. 146):

"Simple, erect, austere, sublime —
. . .
Looking tranquillity, while falls or nods
Arch — empire — each thing round thee . . .
. . . . glorious Dome!
Shalt thou not last? Time's scythe and Tyrants' rods
Shiver upon thee — sanctuary and home
Of Art and Piety — Pantheon! — pride of Rome![2])

Dann fährt er fort:

"Relic of nobler days, and noblest arts!
Despoiled yet perfect! with thy circle spreads
A holiness appealing to all hearts;
To Art a model —" . . .

---

[1]) In „Childe Harold" schweigt er gänzlich davon; auch ein Beweis dafür, daß man denselben Umstand bezüglich Ravenna's nicht ausnützen darf, um Byron völligen Mangel an Interesse für die dortigen Bauten vorzuwerfen. Uebrigens nennt er sie, in einem Billet an J. Mawman (31. 8. 21) „bemerkenswert". —

[2]) Ebenso ("austere Pantheon") in der Prophecy of Dante, IV. Vgl. dazu unten Kap. IX. Die letzte Zeile (oben) endete ursprünglich: „pride of the proudest Rome".

In der *Engelsburg* erblickte er eine Nachahmung der altägyptischen „Unförm einen Bau, dessen Riesenmaß ihm ein Lächeln abgewann, wenn er seines Zweckes die Asche eines Menschen zu bergen (das. 152).

Den sogenannten *Tempel des Clitumnus* bei Spoleto beschreibt er (das. 67) als „vo und zierlichen Verhältnissen". —

Von *modernen* Werken in der Art der römischen Kaiserzeit fesselte der (1838 v Triumphbogen Napoleon's an der Porta Sempione in Mailand sein ganzes Interesse.

(An A. L., Md. 13. 10. 16): „Nahe bei Mailand ist der Anfang eines begonnenen bogens für Napoleon, so schön, daß man seine Nichtvollendung bedauert".

(An Mu., Md. 15. 10. 16): „Ich vergaß den Triumphbogen zu erwähnen, der von als ein Tor dieser Stadt begonnen wurde. Er ist unvollendet, aber der fertige Teil anderen Zeit und desselben Landes [Rom's] würdig". —

Diejenige Stufe der Baukunst, die Byron zuerst eindrucksvoll vor Augen trat, war

Sein eigener Besitz, Newstead Abbey, ist ein Kleinod der Gotik. In seiner Jün machte das, was Kunst daran ist, weniger Eindruck auf ihn, als das Romantische de und das Melancholische des stillen, zerbröckelnden Baues.

Schon in einem der ersten erhaltenen Gedichte aus dem Jahre 1803, „On leaving Abbey", spricht er davon, daß seiner Väter Halle dem Verfall anheim gegeben sei; u Elegie auf Newstead (gedruckt 1807) rühmt er den Bau, „ehrwürdiger in seinem Fall a Herrensitze in ihrem Säulenstaat". Als ein „dunkler Bau" erschien es ihm, mit Zellen und tiefen Schatten", aber auch hier: „Deine gähnenden Bogen zeugen von la Verfall"; seine Türme sinken dahin und sind grau und zerrüttet. Der Kreuzgang Winterschauer ungehindert hindurch. Weinen muß Byron bei diesem Anblick; und d er ihn vergoldeten Kuppeln vor. (2. 5. 6. 35. 36. 38).

In „Oscar von Alva" spricht er von den altersgrauen Türmen des Schlosses. erschienen ihm die Kirchen in Cambridge (The Adieu, 2. [1807]). Auch in dem „(Natur" (1806) spricht er von dem zerfallenden Gestein gotischer Dome. —

Dennoch wußte er auch damals schon die Schönheit der Gotik zu schätzen. S er über Hardwick Hall, einen Elisabethanischen Herrensitz, der im englischen spä Stil (After Gothic) erbaut und wegen seiner vielen Fenster sprichwörtlich geworde Hodgson, der mit einer Dichtung über Maria Stuart beschäftigt war (Newstead, 27. 1 „Wenn Sie irgend welches Material für die Oertlichkeit zu sammeln wünschen, so wicke (wo Maria mehrere Jahre gefangen war) keine acht Meilen von hier, und, u von dem Interesse, das Sie daran als ihr Verteidiger nehmen müssen, ein äußerst sch würdiger Gegenstand der Betrachtung (curiosity)".

Und über Newstead selbst schrieb er an Moore (13. 8. 14): „Wenn ich in New müssen Sie herüber kommen.... Der Ort ist sehenswert, als Ruine, und ich kann Sie v es *war* lustig dort, sogar zu meiner Zeit; aber das ist vorbei. Die Gespenster jedoch Gotik und die Gewässer und die Verlassenheit machen ihn noch lebendig". —

In „Don Juan" (XI, 25; verfaßt 1822) spricht er von Druidenhainen, Stonehenge dem Gericht und Mansion House und fährt fort: „Doch die Westminster-Abtei ist sie al

Das Wertvollste aber, was er uns aus seinen Erinnerungen an die heimische Goti ist die Beschreibung des Herrensitzes des Lord H. Amundeville in „Don Juan" (XII

Die „Normannische Abtei" ist von reicher und vortrefflicher „gemischter Gotik", zu alle Künstler zugestehen, nur wenige Seitenstücke vorhanden sind.[1])

---

[1]) Die Beschreibung, die nun folgt, einer der vorhandenen Versübersetzungen zu entnehmen, wäre, für eine liche Arbeit, wo es mehr auf Inhalt als auf Form ankommt, ein Fehler. Sie in Prosa umzuwandeln, wie *Karl Bl* richtiger Erkenntnis, teilweise getan hat, wo er Byron's Dichterworte anführt, ist hier und in anderen Partieen insof unmöglich, da man fortgesetzt auf Wörter stößt, wo nur Willkür die Uebersetzung entscheiden kann, ohne Gewähr, die Byron meinte, damit getroffen zu haben. Aus diesem Grunde wurden schon im Vorhergehenden die Versstellen en und es wird auch in der Folge der Fall sein müssen.

"A glorious remnant of the Gothic pile
(While yet the Church was Rome's) stood half apart
In a grand Arch, which once seemed many an aisle.
These last had disappeared — *a loss to Art:*
The first yet frowned superbly o'er the soil,
And kindled feelings in the roughest heart,
Which mourned the power of Time's or Tempest's
In gazing on that venerable Arch[1]). [march,

Within a niche, nigh to its pinnacle,
Twelve Saints had once stood sanctified in stone;
But these had fallen,....

But in a higher niche, alone, but crowned,
The Virgin-Mother of the God-born Child,
With her Son in her blessed arms, looked round,
Spared by some chance, when all beside was spoiled...

A mighty window, hollow in the centre,
Shorn of its glass of thousand colourings,
Through which the deepen'd glories once could enter,
Streaming from off the Sun like Seraph's wings,
Now yawns all desolate....

But in the noontide....
There moans a strange unearthly sound, which then
Is musical — a dying accent driven
Through the huge Arch...

Amidst the court a Gothic fountain played[2]),
Symmetrical, but decked with carvings quaint —
Strange faces, like to men in masquerade,
And here perhaps a monster, there a saint:
The spring gushed through grim Mouths of granite
And sparkled into basins"...., [made.

The Mansion's self was vast and venerable,
With more of the monastic than has been
Elsewhere preserved: the cloisters still were stable,
The cells, too, and Refectory, I ween:
An exquisite small chapel had been able,
Still unimpaired, to decorate the scene;
The rest had been reformed, replaced, or sunk,
And spoke more of the baron than the monk.

Huge halls, long galleries, spacions chambers, joined
By no quite lawful marriage of the arts,
Might shock a connoisseur; but when combined,
Formed a whole, which, irregular in parts,
Yet left a grand impression on the mind,
At least of those, whose eyes are in their hearts..."

Canto XVI, 16., heißt es ferner:

"A lamp burned nigh, while he leant from a niche,
Where many a Gothic ornament remained,
In chiselled stone and painted glass, and all
That Time has left our fathers of their Hall".

Auch in der letzten Stanze des "Don Juan" (XVII. 14) ist von dem Licht die Rede, das durch das gotische Fenster schien.

All dies schrieb Byron in der ersten Hälfte des Jahres 1823, in Genua. — Das Bild der Farben, welche der Sonnenschein in bunten, gotischen Glasfenstern erzeugt, zeichnete Byron auch schon in "The Vision of Judgment" (1821; Str. 61), indem er den die Farbe wechselnden Erzengel Michael damit vergleicht.

Und in *„Werner"* (III, 1, 113 ff.):

"He must have vanished then
Through the dim Gothic glass, by pious aid
Of pictured saints upon the read and yellow
Casements, through which the sunset streams like sunrise
On long pearl coloured beards and crimson crosses
And gilded crosiers, crossed arms and cowls,
And helms and twisted armour and long swords,
All the fantastic furniture of windows
Dim with brave knights and holy hermits whose
Likeness and fame alike rest in some panes
Of crystal..."

Endlich der Tagesschimmer in der Felshöhle in "The Island" (IV, 6.): „Wie in dem schwach schimmernden Schiff einer alten Kathedrale die staubigen Denkmäler vorm Licht zurücktreten", so undeutlich nur war auch das Inselkind Neuha in der unterseeischen Zufluchtstätte zu sehen.

Ob Byron den prachtvollen Vergleich dieser verborgenen Grotte (IV, 7) in der Erinnerung an englische Kirchen geschrieben hat, läßt sich nicht ausmachen[3]). Es ist immerhin bemerkenswert, daß sie ebenfalls aus dem Winter 1823 stammt, und mag daher hier Platz finden:

"Wide it was and high,
And showed a self-born Gothic canopy;
The arch upreared by Nature's architect,
The architrave some Earthquake might erect;
The buttress from some mountain's bosom hurled,
When the poles crashed, and water was the world;....
The fretted pinnacle, the aisle, the nave,
Were there, all scooped by Darkness from her cave.
There, with a little tinge of phantasy,
Fantastic faces moped and mowed on high,
And then a mitre or a shrine would fix
The eye upon its seeming crucifix.
Thus Nature played with the stalactites,
And built herself a Chapel of the Seas". —

[1]) Erste Lesart: "high and haughty Arch". Vgl. auch Ch. H. I, 7.
[2]) Die Abbildung bei *Th. Moore* (Works of Lord Byron, in 17 vols., London, Murray 1834. Vol. VI. Titelblatt) ist deutlicher als die in P. VI. S. 500.
[3]) Er wurde dazu angeregt durch "Mariner's account of the Tonga Islands" [1817]: "The roof was hung with stalactites.... resembleng.... the Gothic arches and ornaments of an old church".

Vielleicht hätte er damals, wenn die Rede darauf gekommen wäre, mehr Verständnis al für die Aeußerung gezeigt, daß gotische Architektur erstarrter Musik vergleichbar sei. Aeußerung eines "Teutonic sophist" und "Macaronico Tedescho"[1]) hatte am 16. Novemb das Gesprächsthema in Holland-House gebildet, und man zerbrach sich den Kopf, wo si stehe (Journal, 17. 11. 13). Byron meinte bei Me de Staël. — —

Auf seinen Reisen hat Byron natürlich mehrfach gotische Bauwerke zu sehen Gel gehabt.

In Lissabon erschienen ihm „einige schöne Kirchen und Klöster" beachtenswert seine Mutter, Gibraltar, 11. 8. 09), worunter jedenfalls auch die spätgotische Klosterkir *Belem* zu begreifen ist. — Den Palast von Cintra rühmt er in "Childe Harold" I, 22.

Die Kathedrale von *Sevilla* beachtete er sehr wohl (1809; Bf. an seine Mutter, Konst. 28 Er schreibt: „Indes ziehe ich die gotische Kathedrale von *Sevilla* der Paulskirche, St. und jedem anderen kirchlichen Gebäude vor, das ich gesehen habe".

Die nächsten, freilich spärlichen Aeußerungen über Gotik stammen von seiner zweite (1816). Ueber die Kirchen in Belgien verliert er kein Wort. Diejenigen am *Rhein* sowie die an seinen Ufern, erwähnt er nur mit vielem anderen als Staffage: — „prächtige B stolzem Zerfall" (Ch. H. III, Ged. über den Drachenfels, St. 2; und daselbst St. 61: walls between").

An der gotischen St. Nikolauskirche in *Freiburg i. Ue.* erregte besonders der (86 r Turm seine Aufmerksamkeit (LJ. III. 363).

Mailand fand er "striking", den Dom „herrlich" (Bf. an Mu., 15. 10. 16).[2])

Aus *Verona* schrieb er (an Mo., 6. 11. 16): „Ueber die anderen Wunderdinge diese die Gemälde, Altertümer usw., die Gräber der Skaligerfürsten ausgenommen, will ich n Urteil anmaßen. Die gotischen Denkmäler der Skaliger gefielen mir, aber — 'a poor virtuoso

Die sinkende Pracht *Venedigs,* die großenteils der Gotik angehört, war für Byron ein Gegenstand der Trauer wie der Bewunderung.

Er sah es vor Augen, wie die Stadt, die ihm „poetisch" und „herrlich" und „ Traum", wenn auch „nicht als ein Paradies" erschien, in ihren Kanälen versinken „wie ein Seetang, dorthin, von wo sie auftauchte". (Ch. H. IV, 13).

„Wenn ich, ein nordischer Wanderer, um dich weine, was sollen deine Söhne tun?" ist der Anfang der „Ode an Venedig" ein tiefer Wehschrei über das unaufhaltsame S der Stadt. Aber, wie überhaupt die Empörung über die österreichische Gewaltherrs Oberitalien Byron tief beschäftigte, so ist die Ode nicht der Stadt und ihren Wundern ge sondern politischen Inhalts: was er sah, schien ihm zu trauern, — Kirche, Palast und Und so bleiben uns nur wenige anderweitige Bemerkungen Byron's, die uns zeigen, auch der Architektur Venedigs seine Aufmerksamkeit schenkte;[3]) vor allem das F "Venice" (s. o. S. 7), sowie eine Stelle, die beweist, wie Byron es verstand, das schöne poetisch zu erfassen.

In "Marino Faliero" heißt es (IV, 1. 28 ff.) in Lioni's Mondschein-Monolog:

"And what a contrast with the scene I left[3]),
Where the tall torches' glare, and silver lamps'
More pallid gleam along the tapestried walls,
Spread over the reluctant gloom which haunts
Those vast and dimly-latticed galleries
A dazzling mass of artificial light,
Which showed all things, but nothing as they were.
There Age essaying to recall the past,
After long striving for the hues of Youth
At the sad labour of the toilet, and
Full many a glance at the too faithful mirror,

Pranked forth in all the pride of ornament,
Forgot itself, and trusting to the falsehood
Of the indulgent beams, which show, yet h
Believed itself forgotten, and was fooled....
The high moon sails upon her beauteous w
Serenely smoothing o'er the lofty walls
Of those tall piles and sea-girt palaces,
Whose porphyry pillars, and whose costly fr
Fraught with the Orient spoil of *many mar*
Like altars ranged along the broad canal,
Seem each a trophy of some mighty deed....

[1]) Wohl Schelling (*nicht* Goethe oder Fr. Schlegel). (Vgl. „Euphorion", XI. 103 ff.) Eine Kleinigkeit hiezu werde i demnächst vollendeten Arbeit über „Byron und Deutschland" anmerken.

[2]) *Nichol* (S. 111) ist hier ungenau. Byron vergleicht (a. a. O.) Mailand und Sevilla nur als Städte, nicht aber Kathedralen miteinander.

[3]) Die Bemerkung über Venedig (Bf. an Mu. 25. 3. 17): "I do not think anything very worthy of observation" etc. lich nur ein sehr schlechter Witz.

Im ersten Briefe gegen Bowles fragt er: „Ist es der 'Canal Grande', oder der Rialto, der ihn überwölbt, die Kirchen, die darüber ragen, die Paläste, die ihn einfassen, und die Gondeln, die über die Gewässer gleiten, die diese Stadt poetischer machen als selbst Rom?" — —

Byron verwertete mehrfach gotische Räume als Szenerie in seinen Dichtungen:

Die "solitary hall" Lara's (I, 11) ist mit Gotik geziert:

"And the high fretted roof, and saints, that there
O'er Gothic windows knelt in pictured prayer,
Reflected in fantastic figures grew,
Like life, but not like mortal life, to view". —

Die Szenerie des ersten Auftritts von "Manfred" ist eine gotische Gallerie. — Ebenso sind die Räumlichkeiten I—III sowie IV, 1 und V, 1 in *"Werner"* gotisch, und z. Tl. zerfallen und ausgedehnt, wie Newstead Abbey. (I, 1, 310; III, 1, 87 ff.)

Die Bauten der *Renaissance* verstand Byron wohl zu würdigen.

In "The Prophecy of Dante" (1819) zeigt er uns, wie er den Wert jener Kunstepoche verstand (IV, 40 ff)[1]):

"Within the ages, which before me pass
Art shall resume and equal even the sway
With wich *Apelles* and old *Phidias*
She held in Hellas' unforgotten day.
Ye shall be taught by Ruin to *revive*
The Grecian forms at least from their decay
And Roman souls at last again shall live
In Roman works wrought by Italian hands,
And temples, loftier than the old temples, give
New wonders to the World; and while still
The austere Pantheon, into heaven shall soar
A Dome[2]), its image, while the base expands
Into a fane surpassing all before,
Such as all flesh shall flock to kneel in: ne'er
Such sight hath been unfolded by a door
As this....
And the *bold Architect* unto whose care
The daring charge to raise it shall be given,
Whom all Arts shall acknowledge as their Lord,
Whether into the marble chaos driven
His chisel bid the Hebrew[3]), at whose word
Israel left Egypt, stop the waves in stone,
Or hues of Hell be by his pencil poured
Over the damned before the Judgment throne,
Such as I saw them, such as all shall see,
Or fanes be built of grandeur yet unknown —
The Stream of his great thonghts *shall spring from me*
The Ghibelline....
Amidst the clash of swords, and clang of helms,
The age which I anticipate, no less
Shall be the age of Beauty, and while whelms
Calamity the nations with distress,
The Genius of my country shall arise,
A Cedar towering o'er the Wilderness,
Lovely in all its branches to all eyes,
Fragrant as fair, and recognised afar,
Wafting its native incense trough the skies.
Sovereigns shall pause amidst their sport of war,
Weaned for an hour from blood, to turn and gaze
On canvass or on stone; and they who mar
All beauty upon earth, compelled to praise,
Shall feel the power of that which they destroy;
And Art's mistaken gratitudes shall raise
To tyrants, who but take her for a toy,
Emblems and monuments, and prostitute
Her charms to Pontiffs proud, who but employ
The man of Genius as the meanest brute..."[4]).

Diesen begeisterten Worten stehen die geradezu jubelnden Stanzen zur Seite, die Byron (Ch. H. IV. 153 ff.) der *Peterskirche* gewidmet hat, — der „riesigen Wohnung des wahren Gottes und seines wahren Heiligen, St. Petri", wie er in "The Deformed Transformed" (I, 2, 37 ff.) sagt.

„But lo! the Dome — the vast and wondrous Dome,
To which Diana's marvel was a cell —
Christ's mighty shrine above His martyr's tomb!
I have beheld the Ephesian miracle —
.....
I have beheld Sophia's bright[5]) roofs swell.....
But thou, of temples old, or altars new
Standest alone — with nothing like to thee —
Worthiest of God, the Holy and the True!
Since Zion's desolation, when that He
Forsook his former city, what could be,
Of earthly structures, in His honour piled
Of a sublimer aspect? Majesty —
Power — Glory — Strength — and Beauty ore all aisled
In this eternal Ark of worship undefiled.

Enter: *its grandeur overwhelms thee not;*
And why? it is not lessened — but thy mind,
Expanded by the Genius of the spot,
Has grown colossal, and can only find
A fit abode wherein appear enshrined
Thy hopes of Immortality — .....

[1]) Vgl. unten Kap. IX.
[2]) The Cupola of St. Peter's [Byron]. Vgl. über die römischen Bauten auch Kap. VII, Schluß.
[3]) The Statue of Moses on the monument of Julius II. [Byron].
[4]) "See the treatment of Michael Angelo by Julius II. and his neglect by Leo X." [Byron].
[5]) Erste Lesart: "round roofs".

Thou movest — but increasing with the advance,
Like climbing some great Alp, which still doth rise,
Deceived by its gigantic elegance —
Vastness which grows, but grows to harmonise[1]) —
All musical in its immensities;
Rich marbles, richer painting — shrines where flame
The lamps of gold — and haughty dome, which vies
In air with Earth's chief structures, though their frame
Sits on the firm-set ground — and this the clouds must claim.

Thou seest not all — *but piecemeal thou must break,*
To separate contemplation, *the great whole;*
And as the Ocean many bays will make
That ask thy eye — so here condense thy soul
To more immediate objects, and control
Thy thoughts until thy mind hath got by heart
Its eloquent proportions, and *unroll*
In mighty graduations, part by part,
The Glory which at once upon thee did not dart,
Not by its fault — but thine: Our outward
Is but of gradual grasp — and as it is
That what we have of feeling most intense
Outstrips our faint expression; even so this
Outshining and o'erwhelming edifice
Fools our fond gaze, and greatest of the gre
Defies at first our Nature's littleness,
Till, growing with its growth, we thus dilate
Our Spirits to the size of that they contemp

Then pause, and be enlightened; there is m
In such a survey than the sating gaze
Of wonder pleased, or awe which would ad
The worship of the place, or the mere prais
Of Art and its great Masters, who could rais
What former time, nor skill, nor thought cou
The fountain of Sublimity displays
Its depth, and thence may draw the mind o
Its golden sands, and learn what great Conceptio

An die Peterskirche dachte er wohl auch, als er sagte (D. J. V. 59): „Der Mensch das groß, was ihn klein macht. Ich gebe zu, bei einer Kirche ist das sehr gut: wa Himmel spricht, sollte unter keinen Umständen gebrechlich sein, sondern stark und d bis keine Zunge die Namen nennen kann, die es errichteten. Aber große Häuser passen s zum Menschengeschlecht und große Gräber noch schlechter, seit Adam fiel". —

In das Innere der Peterskirche verlegt Byron die 3. Szene des 2. Teils von "The De Transformed". —

Von dem, was er sonst noch von der Architektur der Renaissance sagt, ist das Interess in einem Brief an seine Mutter (aus Konst., 28. 6. 10) enthalten:

„Lady Wortley [Montagne] irrt seltsam, wenn sie sagt: ‚Die *Paulskirche* würde sich bar neben der Sophienkirche ausnehmen'. [Byron irrt: es ist die Moschee der Sultanin gemeint.] Ich bin in beiden gewesen, habe sie von außen und von innen aufmerksam bet St. Sophia ist zweifellos die interessantere wegen ihres ungeheueren Alters und des Un daß alle die griechischen Kaiser seit Justinian dort gekrönt wurden.... Aber sie steht an heit und Größe einigen der Moscheen, besonders der Solimans, nach, und ist mit St. nicht auf derselben Seite zu erwähnen; indes ziehe ich die Kathedrale von St. Paul's.... vor".

Mansion House nennt er (DJ. XI. 25) ein steifes, doch großartiges Bauwerk.

Den Palast in *Mafra* nennt er den Stolz Portugals, „was er auch für jedes ander sein könnte, im Hinblick auf seine Pracht ohne Eleganz" (Bf. an seine Mutter, Gibraltar, 11. Auch Ch. H. I, 29 spricht er von seinem Pomp; doch ohne Wärme.

Die *Borromeischen Inseln* erschienen ihm schön, aber zu künstlich (Bf. an Mu., 15.

Von *Vicenza* und *Padua* erwähnt er keine Einzelheiten, obwohl er die Städte bes (an Mo., 11. 4. 17). 1818 schreibt er aus *Venedig* an seinen Freund Webster (8. 9. 18) Anblick des Rialto, der Piazza und der Sang des Tasso.... sind mir so viel wert, v Städte der Erde, Rom und Athen ausgenommen".

In Pisa erwähnt er die Treppe des Palastes Lanfranchi, seiner Wohnung (Bf. a 4. 12. 21), und sagt, sie ("the stair etc.") sei, wie es heiße, von *Michel Angelo* erbaut

Der inneren Ausschmückung des Dogenpalastes scheint Byron keinen Geschma gewonnen zu haben. In "The two Foscari" (III, 1, 120/1) nennt Jacopo Foscari den Pala Halle, in der hunderte von Dogen und ihre Taten und Daten angebracht sind". — I augenblendende Pracht hat Byron in "Childe Harold" kaum ein Wort übrig (IV, 15):

---

[1]) Erste Lesart: "And fair proportions which beguile the eyes".
[2]) In "The Prayer of Nature" (1805, Str. 4 u. 5) hatte er gesagt:

"Let bigots rear a gloomy fane,
Let Superstition hail the pile,
Let priests, to spread their sable reign,
With tales of mystic rites beguile.

Shall man confine his Maker's sway
To Gothic domes of mouldering stone?
Thy temple is the face of day;
Earth, Ocean, Heaven thy boundless throne".

"Statues of glass — all shivered — the long file
Of her dead Doges are declined to dust;
But where they dwelt, the vast and sumptuous pile
Bespeaks the pageant of their splendid trust..."

Er war überhaupt kein Freund übertriebenen Glanzes.

In "Don Juan" spricht er an einigen Stellen recht kühl von dergleichen:

II. 127: Der Palast des Inselräubers Lambro ist „ein weiter Bau voller barbarischer Schnitzereien, Malereien und Vergoldung".

V. 46: Der Palast des Sultans ist „ein weites ausgedehntes Gebäude;.... eine Menge Vergoldung schien darauf gestreut zu sein, und bunte Farben, wie es die türkische Gewohnheit ist", — "a gaudy taste" [1]).

V. 93: Einen der Räume daselbst beschreibt er folgendermaßen:

"A rich confusion formed a disarray
In such sort, that the eye along it cast
Could hardly carry anything away,
Object on object flashed so bright and fast;
A dazzling mass of gems, and gold, and glitter,
Magnificently mingled in a litter.
Wealth had done wonders — *taste not much;* such
Occur in Orient palaces...." [things

2. Malerei.

Der *englischen* Malerei ist Byron wenig nahe getreten.

Er selbst besaß, als Erbstücke, in Newstead, mehrere Bilder von guten Meistern, die er aber 1813 aus Geldmangel verkaufen mußte. Es befanden sich darunter [2]) Bilder von *Lely* (geb. 1618 in Soest, gest. 1680 in London) ("some beauties"), eine Lady Byron, Fanny Jennings, († 1730, Gemahlin von Sir Anthony Hamilton, später Duchess of Tyrkonnel), Mrs Hughes (Margaret Hughes, † 1719, Schauspielerin) [3]) und Nell Gwynne (Eleanor Gwynn, 1650—1687, Schauspielerin); von Kneller (Gottfried Knitter aus Lübeck, 1646—1723): Wilhelm III und Maria; von ungenannten Künstlern: Georg I, Georg II, u. a. — Byron erwähnt an der betreffenden Stelle auch Marienbilder und viele berühmte ausländische Meister. Doch waren diese wohl nicht in Newstead, und Byron scheint sie aus späterer Kenntnis hier eingefügt zu haben.

Die ersten Eindrücke, die er sonst von Gemälden erhielt, waren die unheimlichen Gefühle, die ihm die Ahnenbilder der Familie Chaworth in Annesley Hall eingaben: sie schienen ihm wegen der bekannten Blutschuld zwischen den beiden Familien zu drohen. Er übertrug diesen Eindruck später auf vom Winde bewegte Gobelins, die er in der „Belagerung von Korinth" (XXI) mit Nachtwandlern vergleicht, die starren Auges einherschreiten. Er beschreibt derartige unheimlich und wenig einladend blickende Porträtgestalten auch in "Don Juan" (XIII. 68 ff.). —

Ueber zeitgenössische englische Gemälde äußert er sich nicht; aber wie scharf Byron's Gedächtnis war, und daß er mehr gesehen haben mag, als wir ahnen, das zeigt eine Notiz in seinem Tagebuch. Dort sagt er (7. I. 21):

„Erhielt heute einen Druck, oder Stich, von der Geschichte von Ugolino [*Dante,* Inferno 33] von einem italienischen Maler, — verschieden, natürlich, von dem von Sir Joshuah *Reynolds* [in Knole, dem Sitz des Lord Sackville?] [4]) und ich glaube (soweit die Erinnerung reicht), nicht schlechter, denn Reynolds's ist nicht gut in historischer Hinsicht". —

Ebenfalls auf eine englische Erinnerung scheint — nach der Meinung von *Jeffrey* und *Wilson* (cf. Byron's Werke, hg. von Galt, Paris, 1835, S. 510a, Anm. und S. 511b, Anm.) — die grandiose Schilderung der Sintflut in "Heaven and Earth" zurückzugehen (1821), die nach jenen Kritikern eine Anlehnung an ein Gemälde *Poussin's,* "The Deluge", ist. [5])

---

[1]) "Gaudy" kann heißen prächtig, prunkend, bunt; aber auch: geschmacklos ausgeputzt. —
[2]) Vgl. "Don Juan" XIII. 68 ff. und Coleridge's Note zu D. J. XIII. 55. (P. IV. S. 496.)
[3]) Sowohl von Lely wie von Kneller gemalt. Siehe National-Biography 28, S. 185.
[4]) Lord Ronald Sutherland *Gower,* "Sir Joshuah Reynolds. British Artists' series. London 1902". S. 57 sagt von diesem Bilde: "Which is, we believe, still at Knole". Ich verdanke diese Notiz Herrn Dr. *Arthur Koelbing* in Freiburg i. B.
[5]) Wie Herr Prof. *Polaczek* in Straßburg mir mitteilt, ist ein entsprechendes Gemälde in einer Sammlung Rita in Rom. Sollte nicht auch eines in England sein?

Und endlich ist hier eine Stelle aus "The Curse of Minerva" heranzuziehen (75 ff.)

"Meantime, the flattering, feeble dotard, *West,*
Europe's worst dauber, and poor Britain's best,
With palsied hand shall turn each model o'er,
And own himself an infant of fourscore".[1])

Byron kannte ein Bild von *Fuseli* (Füessli), "Ezzelin Bracciaferro". Dies geht einm Knowles (Life and works of John Fuseli, 1831) hervor.[2]) Byron sah aber auch und bewu die Nachbildung des Kopfes des Ezzelin in *Lavater's* Physiognomischen Fragmenten. verdient überhaupt hervorgehoben zu werden, daß Byron Lavater's Werk kannte.

Urteile Byron's über Malerei setzen erst ein, als er (1816) Brüssel besucht hatte.

Zwar hatte er in Spanien (1809) Werke von *Murillo* und *Velasquez* gesehen; a schrieb erst *1817* darüber: „Ich hielt nicht viel von M. und V." — Wie herb er mit *Rub* Gericht ging, sahen wir schon (o. S. 11). Aus Brüssel schrieb er darüber noch Fol (an A. L., 1. 5. 16): „Was Kirchen und Bilder betrifft, so habe ich sie angestarrt, bi Hirn wie ein Reiseführer war; die letzteren — obschon es Ketzerei ist, es zu sagen fallen mir gar nicht. Ich halte Rubens für einen sehr großen Schmierer und ziehe *V* hundertmal vor. . . . *Rubens'* Frauen haben *alle* rote Kleider und rote Schultern, v Nacken zu schweigen, hinsichtlich deren sie freier als reizend sind; es mag alles sehr sein, und ich vermute, daß es Kunst sein mag; denn Natur ist es nicht".[4])

Im Gegensatz zur Flandrischen Schule rühmt er die *Italienische,* sobald er sie l lernte: „Die Italienische gefällt, und ihr *Ideal* ist sehr edel". —

Von der Brera sagt er, sie besitze „einige schöne Bilder", aber sie sei keine Sam ("nothing of a collection").

Den Bildern, die er in *Verona* sah, widmet er kein Urteil. In *Venedig* waren il Kirchenstücke ein Greuel, wie schon erwähnt. Früher scheint er einen angenehmeren Ei von einem Madonnenbilde erhalten zu haben (Siege of Corinth, XXX):

"Darkly, sternly, and all alone,
Minotti stood o'er the altar stone:
Madonna's face upon him shone,
Painted in heavenly hues above,
With eyes of light and looks of love;
And placed upon that holy shrine
To fix our thoughts on things divine,
When pictured there, we kneeling see
Her, and the boy-God on her knee,
Smiling sweetly on each prayer
To Heaven, as if to waft it there.
Still she smiled; even now she smiles,
Though slaughter streams along her aisles"....

An anderer Stelle hat er seine Geringschätzung darüber ausgesprochen (of Judgment, XXIX): „Es sind dort [am Eingang zum Himmel] auch einige Altarbilder, c ich wirklich nicht sagen kann, daß sie die innerlichen Vorstellungen von unsterblichen G zum Ausdruck bringen (evince). Aber laßt die Kenner ihre Verdienste erklären".

Doch heißt es in dem wundervollen Ave Maria in Don Juan (III. 103. [1819]):

"Ave Maria! oh that face so fair!
Those downcast eyes beneath the Almighty Dove —
What though't is but a pictured image? — strike —
That painting is no idol, — 't is too like".

Leider wissen wir nicht, an welche Madonna er dabei dachte. —

Und ein andermal (DJ. III, 60) vergleicht er Kinder mit ihrer Mutter mit Cherubim, c Altarbild umgeben.[5])

Und in der "Prophecy of Dante" (IV. 20 ff.; ebenfalls 1819) erhebt sich sein Pre freien Künste zu einem warmen Lob der Heiligenbilder:

"All they
Whose Intellect is an o'ermastering Power . . . .
Are bards; the kindled Marble's bust may w
More poesy upon its speaking brow

[1]) "Mr. West, on seeing the 'Elgin collection' declared himself a 'mere tyro' in art". [Byron.] (Benjamin West, 17
[2]) LJ. II. 405. Anm. 1. Byron kannte Füessli persönlich.
[3]) Band IV (1778), S. 415. — Vgl. Byron's Tagebuch, London, 20. 3. 1814.
[4]) Byron bei L. *Blessington,* S. 254: "I don't mean to say that I like coarse, fat ladies *à la Rubens,* whose minds mus penetrable from the mass of matter in which they are incased".
[5]) Er mag dabei an die Madonna des Mantegna in der Brera gedacht haben? ("La vergine col figlio circondata da che

Than aught less than the Homeric page may bear;
One noble stroke with a whole life may glow,
Or *deify* the *canvass* till it shine
With *beauty so surpassing all below,*
That they who kneel to Idols so divine
Break no commandment, for high Heaven is there
Transfused, transfigurated: and the line
Of *Poesy,* which peoples but the air
With Thought and Beings of our thought reflected,
Can do no more: [1]) then let the artist share
The palm, he shares the peril, and dejected
Faints o'er the labour unapproved — Alas!
Despair and Genius are too oft connected".

Entsprechend sagt Byron in Don Juan (VI. 109) von der Sultanin:

"Would that I were a painter! to be grouping
All that a poet drags into detail!
Oh that my words were colours! but their tints
May serve perhaps as outlines or slight hints".

Man kann diese Stellen als teilweise Ergebnisse seiner Kunstkenntnisse betrachten; denn als er sie schrieb, hatte er schon das Meiste gesehen, was ihm auf dem Gebiet der Malerei zu sehen beschieden war. —

Sein Urteil über den *Guercino* in der Brera sahen wir schon o. S. 11. "Don Juan" (XIII. 71) spricht er überdies von den „tanzenden Knaben" [Amoretten] des *Albano* (Brera).

Bemerkenswert ist auch folgende Stelle (DJ. VI. 52):

"Dudù, as has been said, was a sweet creature,
Not very dashing, but extremely winning,
With the most regulated charms of feature,
Which painters cannot catch like faces sinning
Against proportion — the wild strokes of nature
Which they hit off at once in the beginning,
Full of expression, right or wrong, that strike,
And pleasing, or unpleasing, still are like". —

Die nächsten Aeußerungen über Einzelnes stammen aus Venedig.

(An Mu. 14. 4. 17):

„Ich ging auch in den Palast Manfrini, berühmt wegen seiner Bilder. Darunter ist ein Porträt von *Ariosto* von *Tizian,*[2]) das all meine Erwartungen von der Malerei oder dem menschlichen Ausdruck übertraf. *Es ist die Poesie des Porträts und das Porträt der Poesie.* — Da war auch das einer gelehrten *Dame,* Jahrhunderte alt, deren Namen ich vergaß, aber an deren Züge man sich immer erinnern muß. *Ich habe nie* größere Schönheit oder Anmut oder Weisheit gesehen; es ist die Art von Gesicht, um das man toll werden könnte, weil es nicht aus seinem Rahmen herausspazieren kann. Es ist auch ein berühmter *Christus* dort, und lebensvolle *Apostel,* für die Bonaparte umsonst fünftausend Louis bot; und wovon ich, obwohl es ein Meisterwerk *Tizian's* ist,[3]) da ich kein Kenner bin, wenig sage und noch weniger dachte, eine Figur darin ausgenommen. Es sind noch zehntausend andere da, und einige sehr schöne *Giorgione's* darunter, usw. usw. Es ist ein Original der *Laura* und des *Petrarca* da, sehr häßlich beide. Petrarca hat nicht nur das Gewand, sondern auch die Züge und Haltung einer alten Frau, und Laura sieht keineswegs wie eine junge oder schöne Frau aus". —

Dann folgt die Bemerkung über die Aehnlichkeit der alten und modernen Venezianerinnen und der böse Ausfall gegen die Heiligenbilder (s. o. S. 10).

Und wie Byron sich in solchen Stimmungen gehen lassen konnte, das zeigt sich darin, daß er sein eigenes Erstaunen über das Bild des Ariost usw. wieder verleugnet, indem er im selben Briefe sagt, er habe noch nie ein Bild gesehen, das seiner Erwartung auf eine Meile entgegengekommen sei, usw. (s. o. S. 9). — —

An William Bankes, den Orientreisenden, schrieb er aus Ravenna (26. 2. 20): „Pulci[4]) und ich warten mit Ungeduld auf Sie, aber ich denke, wir müssen hinter der Anziehungskraft der Bologneser Gallerieen zurückstehen. Ich selbst weiß nichts von Bildern, und gebe fast ebensowenig darum: aber für mich sind keine wie die Venezianischen; vor allem *Giorgione.* Ich erinnere mich wohl an sein *Urteil des Salomo* in der Marescalchi in Bologna.[5]) Die richtige

---

[1]) „Die Zeichnungen für Don Juan sind herrlich. Der Pinsel hat die Dichtung geschlagen". (Bf. an Mu., 31. 8. 20). Die Zeichnungen waren von R. Westall.

[2]) Jetzt im Besitz des Earl of Rosebery.

[3]) Die Sammlung des Palazzo Manfrini wurde 1856 aufgelöst. *J. Burckhardt,* Cicerone, 1. Aufl. 1855 führt zahlreiche Bilder daraus an, aber keines von Tizian, das diesem entspricht.

[4]) Byron's Uebersetzung eines Teiles von Pulci's "Morgante Maggiore".

[5]) Im Palast Marescalchi befanden sich früher Gemälde. Jetzt ist das erwähnte Bild in den Uffizien.

Mutter ist wunderbar, ausgezeichnet schön, Kaufen Sie sie, auf alle Fälle, wenn Sie k und nehmen Sie sie mit nach Hause: bringen Sie sie in Sicherheit: denn seien Sie ge braun sich wirre Zeiten in Italien zusammen". —

In seiner Venezianischen Erzählung „Beppo" spricht er ebenfalls von *Giorgione.* (1 Es heißt dort von den Venezianerinnen:

"And like so many Venuses of Titian's
(The best 's at Florence — see it, if ye will),
They look, when leaning o'er the balcony,
Or stepped from out a picture by Giorgione".

Er sagt dann, dessen Farbengebung (tints) sei Wahrheit und von hervorragender Sch Und er sagt ferner, so schön auch alle übrigen Bilder des Giorgione seien, so sei do lieblichste das Porträt seines Sohnes, seiner Frau und des Malers selbst: [1])

"But *such* a Woman! Love in Life!
Love in full life and length, not love ideal,
No, nor ideal beauty, that fine name,
But something better still, so very real,
That the sweet Model must have been the same." [2])

In Childe Harold IV. 2. dachte er offenbar an das Bild der Verherrlichung der S von Lepanto von Paolo Veronese in der Sala del Collegio des Dogenpalastes:

"She looks a sea Cybele, fresh from Ocean, . . . —
A Ruler of the waters and their powers:
And such she was; — her daughters had their dowers
From spoils of nations, and the exhaustless East
Poured in her lap all gems like sparkling she
In purple was she robed, and of her feast
Monarchs partook, and deemed their dignity inc

In helle Begeisterung geriet Byron in *Florenz.*[3]) „In Florenz blieb ich nur einen Jedoch ging ich in die beiden Gallerieen, aus denen man zurückkehrt, *berauscht von Schön* Es sind dort Bilder und Skulpturen, die mir zum allerersten Male eine Vorstellung davon was die Leute mit ihrem himmelnden Geschwätz (cant) . . . über diese beiden künstl der Künste meinen. Was mir am meisten Eindruck machte, war die Geliebte des ein Porträt; die Geliebte des Tizian, ein Porträt; eine Venus von Tizian in der Gallerie — *die* Venus,[4]) Canova's Venus in der anderen Gallerie; Tizians Geliebte ist auch anderen Gallerie, d. h. in der Gallerie des Pittipalastes; die Parzen von Michel ein Bild. . . . ."

Daß Byron die Art *Raffael's* kannte, geht aus der oben (S. 27) angeführten Bri über das Bauernmädchen der Romagna hervor. Ueberdies sagt er in "Beppo" (46):

"Eve of the land which still is Paradise!
Italian Beauty didst thou not inspire
Raphael, who died in thy embrace, and *vies*
With all we know of Heaven, or can desire
In what he hath bequeathad us?"

Byron wußte, wie Raffael aussah. An Murray schreibt er aus Rom: „Es interessi vielleicht zu hören, daß eine Reihe deutscher Künstler hier ihr Haar wachsen lassen und e seiner Art frisieren . . . Wenn sie ihr Haar schneiden und es zu Pinseln machen und würden wie er, würde es mehr '*German* to the matter' sein." Er hatte das Porträt vi noch aus Lavater's „Physiognomischen Fragmenten" in Erinnerung und hatte wohl auch R Selbstporträt in den Uffizien in Florenz gesehen.

Michel Angelo kannte er auch als Maler. Er erwähnt sein Jüngstes Gericht in der (an Mu. Rom, 9. 5. 17 und Pr. of D. IV, 63 f.).

---

[1]) „Die drei Porträts des Giorgione". G. hatte jedoch keine Frau. Daß dies Bild von Byron gemeint sei, sagt aus *Valery* in "Voyages en Italie (1835, VI. ch. IX.) (Anm. von Prothero, LJ. IV. 105. Anm. 3.) J. Burckhardt (a. a. O. S. 968, für ein Werk Tizian's und beschreibt es: „Drei Halbfiguren . . . ein junger Nobile, der sich zu einer Dame umwendet, . . . anderen Seite ein Knabe mit Federbarett". Dies paßt besser zu Byron's Worten: "'tis *but* a portrait", als die sog. „Fa Giorgione" in der reichen Landschaft. (Danach dürfte *E. H. Coleridge*, P. IV. S. 163, Anm., zu berichtigen sein.)

[2]) Von allem, was hier *für* Byron spricht (das Bild des Ariost ausgenommen) glaubte Elze stillschweigend ab dürfen; ebenso vom Folgenden.

[3]) Bf. an Mu., Foligno 26. 4. 17.

[4]) Venus von Medici.

Vor allem aber charakterisiert er ihn in der "Prophecy of Dante" (IV, 67 ff.)[1])

Die Aurora des *Guido Reni* im Palazzo Rospigliosi nennt er (D. J. XIV. 40) dessen „berühmte Freske", „die allein eine Tour nach Rom lohnt, auch wenn dort sonst kein Ueberrest von dem einsamen Throne der alten Welt wäre". Mit dem Genius der Stunde, der vor Aurora einherfliegt, vergleicht er seinen Helden Don Juan. — Eine andere Stelle des "Don Juan" (XIII. 71 ff.) könnte man den Bilderkatalog Byron's nennen; er verlegt diese Gemälde in die „Norman Abbey" des Lord Amundeville:

"But ever and anon, to soothe your vision,
Fatigued with these hereditary glories,
There rose a *Carlo Dolci* or a *Titian,*
Or wilder group of savage *Salvatore's*[2])
Here danced *Albano's* boys, and here the sea shone
In *Vernet's* ocean lights; and there the stories
Of martyrs awed, as *Spagnoletto* tainted
His brush with all the blood of all the sainted.
Here sweetly spread a londscape of *Lorraine*;[3])
There *Rembrandt* made his darkness equal light,
Or gloomy *Caraveggio's* gloomier stain
Bronzed o'er some lean and stoic anchorite: —
But lo! a *Teniers* woos, and not in vain,
Your eye to revel in a livelier sight:
His bell-mouthed goblet makes me feel quite Danish
Or Dutch with thirst — What, ho! a flask of Rhenish!"

Es mag hier erwähnt sein, daß er auch *Holbein's* Totentanz (aus Basel?) kannte. Er meint, der Tanz der Heirat könnte ebensogut einen Stoff für einen Maler abgeben (D. J. XV, 39).

Nach der Rückreise aus Rom schreibt Byron an Murray (4. 6. 17): „Ich blieb nicht in Florenz, da ich nach Venedig zurückwollte und da ich die Gallerieen und anderen Sehenswürdigkeiten schon gesehen hatte . . . Ich vergaß, Ihnen zu sagen, daß ich in *Bologna* (das berühmt dafür ist, Päpste, *Maler* und Würste zu produzieren) die anotomische Gallerie sah."

Am 7. Juni 1819 schrieb er an denselben aus Bologna: „Ich habe heute morgen Bilder angeguckt, den berühmten *Domenichino* und *Guido,* die beide unübertrefflich (superlative) sind."[4])

Und schließlich heißt es, *last not least,* in seinen Detatched Thoughts (Nr. 115): „Ich war noch einmal in der Gallerie usw. zu *Florenz.* Meine früheren Eindrücke wurden bestätigt. Aber es waren zu viele Besucher dort, um mir zu gestatten, wirklich etwas zu *fühlen.* Als wir alle . . . in das Gemmenkabinet gepfercht waren, sagte ich zu R[ogers], daß es ein Gefühl sei ‚als wären wir im Wachthaus'. Ich überließ es ihm, einigen Bekannten seine Höflichkeiten zu bezeugen, und schlenderte allein, die einzigen paar Minuten, die ich erwischen konnte, um etwas für die Werke rings um mich zu empfinden. Ich will das nicht einer tête-à-tête-Betrachtung, wie die Roger's, gleichstellen, der einen ausgezeichneten Geschmack und tiefes Empfinden für die Künste hat, wirklich viel mehr von beidem, als ich besitzen kann; von *ersterem* habe ich nicht viel; aber, zurück zur Menge.... um mich her! Ich hörte einen alten Briten, seine Frau am Arm, erklären, indem er die Venus Tizian's ansah: 'Well, now, this is really very fine indeed', — eine Bemerkung, die, gleich der des Wirtes bei Joseph Andrews ‚über die Gewißheit des Todes', — wie des Wirtes Gattin bemerkte, ‚äußerst richtig' war. Im Pittipalast vergaß ich nicht Goldsmith's Vorschrift für Kenner, nämlich, ‚daß die Bilder (paintings) besser gewesen wären, wenn der Maler sich mehr Mühe (pains) gegeben hätte, und die Werke des Pietro Perugino zu preisen."[5])

---

[1]) S. o. S. 22.

[2]) Whate'er Lorraine light touched with softening hue,
Or *savage* Rosa dash'd, or learned Poussin drew.
Thomson's "Castle of Indolence".
Anmerkung von Byron [M. S.]: "The wicked necessity of rhyming obliges me to adapt the name to the verse."

[3]) Lady Blessington erzählt, Byron habe eine Lady [Oxford?] mit einer Landschaft Claude Lorrain's verglichen (a. a. O. S. 233).

[4]) L. J. IV. 313. Anm.: „Wahrscheinlich Domenichino's Martyrium des heiligen Petrus Dominicus, oder sein Martyrium der heiligen Agnes, und Guidos Kindermord zu Bethlehem". (Für Domenichino wird die Vermutung stimmen; bezüglich der vielen Gemälde Guido Reni's in der Pinakothek zu Bologna ist jedes Ratenwollen müßig.)

[5]) Die Erinnerung an diesen Besuch der Uffizien hat Byron offenbar nicht sobald verlassen; denn es ist unschwer zu erkennen, daß sich hierauf seine Worte an die Gräfin *Blessington* beziehen (a. a. O. S. 37): "that te never believed people serious in their admiration of pictures, statues etc., and that those who expressed the most admiration were *Amatori senza Amore* and *Conoscitori senza Cognizione.*" Der Sinn dieser und einer analogen Stelle (Idler in Italy [Reisetagebuch der Lady Blessington] I. p. 312 f.) ist von *Magnus Blümel* richtig gedeutet worden (Die Unterhaltungen Lord Byron's usw. kritisch untersucht. Diss. Breslau 1900, S. 30.) Wenn es (Bless., S. 37) heißt "antiquities had no interest for him", so stimmt dies zu seinen Worten (Anm. Ch. H. II, 6, P. II. S. 170): "I am no collector or admirer of collections" und bezieht sich natürlich nur auf „Antiquitäten", nicht auf „Antiken". Vgl. "Vicar of Wakefield", Chap. XX.

3. Skulptur.

Byron war 1813 in einer Londoner Ausstellung, wo Skulpturen (Büsten) zu sehen (an A. L. [„June“ 1813]). An Webster schreibt er (20. 2. 14), er könne über ein hü Gesicht so unparteiisch urteilen, wie über eine Statue. In den English Bards etc. sa (Vers 207 f.): “Though burnt by wicked Bedford for a witch, Behold her [Joan d'Arc] placed in glory's niche.” Sonst erfahren wir über die Kenntnisse, die er in dieser Ri in England gesammelt hatte, nur in dem Briefe etwas, den er an Murray (26. 4. 1 Foligno schrieb. Er spricht von Grabmälern in S. Croce in Florenz und fährt fort:

„Was ist nötig als eine Büste und ein Name? und vielleicht ein Datum? . . . . Al Allegorie und Lobhudelei ist abscheulich (infernal) und schlimmer als die langen Per von englischen Dummköpfen auf römischen Leibern in der Bildhauerkunst der Regierung Karl, Wilhelm und Anna.“

Dazu stimmt, was er (D. J. V. 94) sagt, wo er von dem überladenen Prunk des Serails sp

“Wealth had done wonders — taste not much; such
Occur in Orient palaces, and even [things
In the more chastened domes of Western Kings
(Of which I have also seen some six or seven),
Where I can't say or gold or diamond fling
Great lustre, there is much to be forgiven;
Groups of *bad statues*, tables, chairs, and pict
On which I cannot pause to make my strictu

Auch aus den östlichen Ländern liegen keine besonderen Aeußerungen über die bi Kunst vor, — abgesehen von den Reliefs am Parthenon.

Erst in *Italien* trat er ihr innerlich näher und wurde sehr davon gefesselt. Zu diesem Int kam er im gräflichen Hause Albrizzi und zwar schon in den ersten Tagen seines Aufer in Venedig. Doch schreibt er noch am 11. 4. 1817 (an Mo.), er sei nicht im geringste gierig auf Florenz, obschon er es sehen müsse, „wegen der Venus usw.“.

Am 26. desselben Monats ist er wie umgewandelt. Er wurde von der Venus von M — von „der Venus“, wie er sie zum Unterschied von anderen einfach nennt — völlig bege Sie allein schien ihm natürliche weibliche Schönheit zu übertreffen.[1]) In “Childe Ha (IV, 49 ff.) hat er sie besungen. Man kann auch diese hinreißenden Worte nicht übert die Byron aus übervollem Herzen niederschrieb, ohne sie zu verletzen, wie einen sc Schmetterling.

“There, too, the Goddess loves in stone[2]), and fills
The air around with Beauty — we inhale
The ambrosial aspect, which, beheld, instils
Part of its immortality — the veil
Of heaven is half undrawn — within the pale
We stand, and in that form and face behold
What Mind can make, when Nature's self would fail;
And to the fond Idolators of old
Envy the innate flash which such a Soul could
[mould:
We gaze and turn away, and know not where,
Dazzled and drunk with Beauty, till the heart
Reels with its fulness; there — for ever there —
Chained to the chariot of triumphal Art,
We stand as captives, and would not depart.
Away! — there need no words, nor terms precise,
The paltry jargon of the marble mart,
Where Pedantry gulls Folly — we have eyes:
Blood — pulse — and breast confirm the Dardan
[Shepherd's prize.
Appeard'st thon not to Paris in this guise?
Or to more deeply blest Anchises? or,
In all thy perfect Goddess-ship, when lies
Before thee thy own vanquished Lord of War?
And gazing in thy face as toward a star,
Laid on thy lap, his eyes to thee upturn,
Feeding on thy sweet cheek! while thy lips a
With lava kisses melting while they burn,
Showered on his eyelids, brow, and mouth, a
a
Glowing, and circumfused[3]) in speechless lov
Their full divinity inadequate
That feeling to express, or to improve —
The Gods become as mortals — and man's f
Has moments like their brightest; but the we
Of earth recoils upon us; — let it go!
We can recall such visions, and create,
From what has been, or might be, things whic
Into thy statue's form, and look like gods bel
I leave to learned fingers, and wise hands,
The Artist and his Ape, to teach and tell
How well his Connoisseurship understands
The graceful bend, and the voluptuous swell:
Let these describe the *undescribable:*
I would not their vile breath should crisp the
Wherein that Image shall for ever dwell —
The unruffled mirror of the loveliest dream
That ever left the sky on the deep soul to b

[1]) Bf. gegen Bowles, LJ. V. 549.
[2]) Erste Fassung: “breathes in stone”. — Vgl. übrigens unten Kap. IX über diese Stanzen, sowie die über Laok den Apollo.
[3]) Erste Fassung: “all-diffused”.

Außer der Venus erwähnt er in Florenz von Antiken noch einen Antinous und einen Alexander (wohl Nr. 316 und 318 der Uffizien) und „einige nicht sehr anständige Gruppen in Marmor“[1]); „den Genius des Todes, eine schlafende Figur“.

Die Statue des *Pompejus* im Vatikan nennt er „noch existierend in der ungeziertesten Form unverhüllter Nacktheit“ (Ch. H. IV. 87).

Die Statue des *sterbenden Galliers* in Rom, die ihn echt dichterisch beseelte (Ch. H. IV. 140 ff.), schildert er:

“I see before me the Gladiator lie:
He leans upon his hand — his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low —
And through his side the last drops, ebbing slow
From the red gash, fall heavy, one by one...”[2])

Den *Hercules* erwähnt er unter den Hauptsehenswürdigkeiten, im ersten Brief gegen Bowles.

Die *Laokoongruppe* beschreibt er (Ch. H. IV. 160) folgendermaßen:

“Or, turning to the Vatican, goo see
Laocoön's torture dignifying pain —
A Father's love and Mortal's agony
With an Immortal's patience blending: — Vain
The struggle — vain, against the coiling strain
And gripe, and deepening of the dragon's grasp,
The old Man's clench; the long envenomed chain[3])
Rivets the living links, — the enormous Asp
Enforces pang on pang, and stifles gasp on gasp.”[4])

Und den *Apollo* von Belvedere (das. 161 f.):

“Or view the Lord of the unerring bow,
The God of life, and Poesy, and Light —
The Sun in human limbs arrayed, and brow
All radiant from his triumph in the fight;
The shaft hath just been shot — the arrow bright
With an Immortal's vengeance — in his eye
And nostril beautiful Disdain, and Might
And Majesty, flash their full lightnings by,
Developing in that one glance the Deity.

But in his delicate form....
....are exprest
All that ideal Beauty ever blessed
The mind with in its most unearthy mood,
When each conception was a heavenly Guest —
A ray of immortality — and stood,
Starlike, around, until they gathered to a God![5]

And if it be Prometheus stole from Heaven
The fire which we endure — it was repaid
By him to whom the energy was given
Which this poetic marble hath arrayed
With an eternal Glory — which, *if made*
By human hands, is not of human thought —
And Time himself hath hallowed it, nor laid
One ringlet in the dust — nor hath it caught
A tinge of years, but breathes the flame with which
['twas wrought.”

An dieselbe Statue dachte Byron in “Marino Faliero” (II, 1, 382 ff.), indem er den Dogen sagen läßt:

“....where
Light thoughts are lurking, or the vanities
Of worldly pleasure rankle in the heart,
Or sensual throbs convulse it, well I know
'Twere hopeless for humanity to dream
Of honesty in such affected blood,
Although 'twere wed to him it covets most:
An incarnation of the poet's God
In all his marble-chiselled beauty...”

Diesen begeisterten Worten stehen einige andere gegenüber, die echt Byron'sche Wiedersprüche dazu bilden.

Die ersten sind von *Elze* als Gesamtcharakteristik für Byron's Empfindungen für Skulpturen herausgegriffen worden. Byron spricht von Haidee (D.J. II, 118 f.)[6]) und sagt:

“....she was one
Fit for the model of a statuary
(A race of mere impostors, when all's done —[7])
I've seen much finer women, ripe and real,
Than all the nonsense of their ston ideal).

---

[1]) Vermutlich u. a. die angeblich von M. Angelo stammende Gruppe „Leda und der Schwan“, die (jetzt im Bargello) früher in den Uffizien war. Diese Mitteilung verdanke ich, wie mehrere andere Aufschlüsse über das, was die Renaissance betrifft, Herrn Professor *Polaczek*.

[2]) Die Note, die dieser Stanze beigegeben ist (P. II., S. 431), scheint *Coleridge* für ein Note Byron's zu halten. Sie steht in der Ausgabe von *Galt* (Paris 1835) etwas anders zitiert. Coleridge fügt nach dem Schlußwort der Unternote: “impiety” folgendes hinzu: “[See Hist. of Ancient Art, translated by G. H. Lodge, 1881, II. 207]. Diese Bemerkung lautet bei Galt — ohne Klammern — folgendermaßen: “See Storia delle Arti, etc. pag. 203, 204, 205, 206, 207, lib. IX. cap. II. Dies letztere Zitat ist analog denjenigen von *Hobhouse* zu den “Historical Notes” zu Ch. H. IV. (vgl. z. B.: P. II. S. 509, Anm. 1). So erfreulich es wäre, diese kritische Note, die überdies erweisen würde, daß Byron in *Winckelmann's* „Geschichte der Kunst des Altertums“ studierte, für Byron in Anspruch nehmen zu können, so geht dies doch nicht wohl an: sie stammt von Hobhouse.

[3]) Erste Fassung: “the writhing boys”. Vgl. über diese Statuen u. a. den Schluß von Kap. VII.

[4]) Erste Fassung: “Shackles its living rings, and —”

[5]) Erste Fassung: “Before its eyes unveiled to image forth a God”.

[6]) Dezember 1818—Januar 1819.

[7]) Zuerst hieß es nicht gerade schön:
“A set of humbug rascals, when all's done —
I've seen much finer women, ripe and real,
Than all the nonsense of their (d—d) ideal”.

I'll tell you [1]) why I say so, for 'tis just
One should not rail without and decent cause:
There was an Irish lady, to whose bust
I ne'er saw justice done, and yet she was
A frequent model; and if e'er she must
Yield to stern Time and Nature's wrinkling l
They will destroy a face which mortal thoug
Ne'er compassed, nor less mortal chisel wro

In "Don Juan" XIII, 110 (1823) sagt er von der Gesellschaft bei Lord Amundevil

"But all was gentle and aristocratic
In this our party; polished, smooth, and cold,
As Phidian forms cut out of marble Attic." —

Dem steht aber wiederum der hohe Preis der Künste — auch der Bildhauerkunst "The Prophecy of Dante" (s. o. S. 22) gegenüber; und eine andere Stelle aus "Don (IV, 61; 1819), wo er von der sterbenden Haidee spricht, bildet gewissermaßen das Kom Byron's mit der nachahmenden Kunst:

"The ruling passion [love], such as marble shows
When exquisitely chiselled, still lay there.
But fixed as marble's unchanged aspect throws
O'er the fair *Venus,* but for ever fair;
O'er the Laocoon's all eternal throes,
And over dying Gladiator's air,
Their *energy like life* forms all their fame
Yet *looks not life,* for they are still the same

Von den Statuen aus der Zeit der *Renaissance* hat auf Byron offenbar der Moses des Angelo am meisten Eindruck gemacht, den er einigemale (Pr. of D. IV, 61, ff. und im erste gegen Bowles) (s. S. 10) erwähnt. Sonst sagt er über die Statuen der Renaissance ir nichts. —

In *Venedig* erwähnt er die Statue des *Colleoni* von *Verrocchio* (Vorrede zu "Marino Fal „Die Reiterstatue, von der ich im dritten Aufzug erwähnte, daß sie vor jener [S. S. Giovanni e Paolo] sei, ist jedoch nicht die eines Faliero, sondern die eines a Kriegers, der jetzt vergessen (obsolete), obschon aus späterer Zeit ist" —

In dieser Szene (III, 1. 87) läßt er den Dogen an Israel Bertuccio die Frage richt

„Was siehst du ?
B: Nur eine große Kriegerstatue, auf einem stolzen Rosse sitzend....
D: Der Krieger war der Vater der Ahnen meines Vaters, und diese Statue ward im zuerkannt der zweimal befreiten Stadt. Meinst du, daß er auf uns herabschaut, oder nicht?
B: Das sind bloße Einbildungen. Es sind keine Augen im Marmor."

Byron irrte hier, denn der Colleoni ist bekanntlich aus Erz, auf einem Postame Marmor.

An die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums scheint er in "Don Juan" V, 86 g zu haben, wo er die Tür des Serails folgendermaßen beschreibt:

"The giant door was broad, and bright, and high,
Of gilded bronze, and carved in curious guise;
Warriors thereon were battling furiously;
Here stalks the victor, there the vanquished lies;
There captives led in triumph droop the eye
And in perspective many a squadron flies:
It seems the work of times before the line
Of Rome transplanted fell with Constantine."

Das Schicksal *Benvenuto Cellini's* war Byron bekannt. Er führt ihn in "The De Transformed" (II, 2) als Kämpfer ein und läßt ihn durch Arnold verwundet werden. (der Teufel) warnt diesen (Vers 32 ff.):

„Thou hast in hand
A famous artisan, a cunning sculptor;
Also a dealer in the sword and dagger.
Not so, my musqueteer; 'twas he who slew
The Bourbon from the wall.
Arn.: Aye, did he so?
Then he hath carved his monument.
Roman [Cellini]: I yet
May live to carve your better's.
Caes.: Well said, my man of marble! Benver
Thou hast some practice in both ways;
Who slays Cellini will have worked
As e'er thou didst upon Carrara's blo

Von Bildwerken der Renaissance erwähnt er noch die Büste eines römischen Mä von *Bernini* auf dem Kirchhof in Bologna (Bf. an Mu., das. 7. 6. 19), und die Grabm S. Croce in *Florenz.* Diese nennt er „viel glänzendes Nichts". — „Ich habe *keines*

[1]) Dies steht nicht mehr bei *Elze.* Auch nicht bei *Coleridge* (P. II. S. 366, Anm. 1), der hier die vorherigen Worte Elginhandel bezieht: zweifellos irrtümlich.
[2]) Erste Lesart: "Distinct from life, as being still the same".
[3]) Die letzten Zeilen scheinen auf Konstantinopel zu deuten; doch enthalten die Türen der Sophienkirche (v Konstantinopel, i. d. Sammlung „berühmte Kunststätten") keine derartigen Schmuckbilder.

bewundert, abgesehen von ihrem Inhalt. Das von Alfieri ist schwer, und alle von ihnen kommen mir überladen vor".

Von den Marmorgruppen M. Angelo's in der Medicäerkapelle sagt er nichts. Er erwähnt in letzterer nur „schönen Tand in großen Platten aus verschiedenem, teurem Stein, um fünfzig verfaulte und vergessene Leichname zu bewahren". „Sie ist", sagt er, „unvollendet und wird es bleiben". —

In Childe Harold (IV. 60) heißt es von dieser Kapelle:

"What is her Pyramid of precious stones?
Of porphyry, jasper, agate, and all hues
Of gem and marble, to encrust the bones
Of merchant dukes?" —

In "The Siege of Corinth" (XXXI) erwähnt er Grabgewölbe unter dem Mosaik des Fußbodens:

"The carved crests, and curious hues
The varied marble's veins diffuse,
Were smeared, and slippery "....

Von *zeitgenössischen* Bildhauern stellte Byron unentwegt *Canova* am höchsten: „Europa, die Welt, hat nur *einen* Canova" (Widmung von Ch. H. IV). Thorwaldsen räumte er den zweiten Platz ein (Bf. an Mu., 4. 6. 17). —

Ueber Canova liegen folgende Aeußerungen von ihm vor[1]).

(Bf. an Mu., Ven., 25. 11. 16): „Die Helena von Canova (eine Büste, die im Hause der Frau Gräfin d'Albrizzi ist), ist, ohne Ausnahme, für meine Empfindung die allervollkommenstschönste aller menschlichen Eingebungen, und übertrifft weit meine Vorstellungen von menschlicher Ausführung"[2]). Er fügt einige Verszeilen bei:

"In this beloved marble view
Above the works and thoughts of Man
What Nature *could* but *would not* do,
And Beauty and Canova *can!*
Beyond imagination's power,
Beyond the Bard's defeated art,
With Immortality her dower,
Behold the *Helen* of the heart."

In Florenz erwähnt er eine Venus des Canova[3]) im Pittipalast unter den Kunstwerken, die ihm den größten Eindruck machten.

Im "Beppo" sagt er in der Stanze (46), wo er die Schönheit der Italienerinnen preist:

"....in what guise
Though flashing from the fervour of the Lyre,
Would *words* describe thy past and present glow,
While yet Canova can create below?"

Beachtenswert als Ergebnis ist eine Stelle, die sich im ersten Briefe gegen Bowles findet: „Es scheint mir, daß die Peterskirche, das Kolosseum, das Pantheon, der Palatin, der Apollo, der Laokoon, die Venus von Medici, der Hercules, der sterbende Gladiator, der Moses von Michel Angelo ["Agnolo"] und alle die hochstehenderen Werke Canova's so poetisch wie der Mont Blanc oder der Aetna sind, und vielleicht noch in höherem Maße, — da sie unmittelbare Offenbarungen der Menschenseele sind, und als solche überdies ein Etwas von tatsächlichem Leben an sich haben, was keinem Teil der unbelebten Natur anhaften kann".

VIII.

Ergebnisse.

Auch wenn man Byron's Stellung zur *Kunst* aus seinem Gesamtbilde herauslöst, zeigt sich unverkennbar, obschon dies Verhältnis keineswegs ein irgendwie hervorstechendes Merkmal

[1]) Außer den o. S. 7 und 27 schon erwähnten.
[2]) *Paravia,* P. A. Notizie intorno alla vita di Antonio Canova. Venezia 1822. S. 34: "la bella testa dell' Elena". Siehe auch das. S. 37, und Catalogo Cronologico am Ende des Werkchens. (1814). —
[3]) *Quatremère de Quincy.* Canova et ses ouvrages, etc. Paris 1834. S. 136 ff.

im Wesen und Leben Byron's genannt werden kann, besonders in seinen Briefen das Impu seiner Art, das oft zu so bedauerlich verschieden gefärbten Ausblicken führt und dem Biogra die größten Schwierigkeiten macht.

Derartige Stimmungen können zwar der Ausdruck eines natürlichen Interesses sein, wie *Goethe* (Ital. Reise, Bologna, 19. Oktober 1786) von der „Verwirrung" spricht, die ihn in „Irrgärten" der Kunst befiel. Aber bei Byron sind es eher Widersprüche, vom Augenblick gegeben, auf Grund einer vorgefaßten Anschauung. Denn die Angel, worum sich bei B fast alles drehte, ist die Wahrheit; hier: Naturwahrheit.

Er wußte zwar wohl, daß ein großer Künstler die Natur nie schlechthin kopieren Indes, so sehr ihm jedes Verständnis für die historische Betrachtung der Kunstwerke fehlte — Würdigung des künstlerischen Tastens und Werdens und Siegens, — so tief war seine Empfin für Schönheit.

Wenn er aber einmal sagte: „Alles ist schön, was gefällt",[1]) so erschien ihm auf dem G der bildenden Künste einmal zunächst nur das als *schön*, was ihm als *wahr* und *natürlich* ersc sei es nach seiner Erinnerung, sei es nach seiner Vorstellung. Und ohne dies wollte e Kunst nicht gelten lassen. — Da er aber an Naturwahrheit sehr hohe Anforderungen st so blieb er, namentlich anfangs von Gemälden, nicht nur oft unberührt, sondern w manchmal geradezu unangenehm davon betroffen.

So erklärt sich seine Abneigung gegen Rubens' fleischige Frauen, die dem Schönheits einer derbsinnlichen Zeit, aber nicht Byron's Vorstellung von weiblicher Schönheit entsprac so sein Abscheu vor den mehr oder weniger steifen oder posierenden Heiligenbildern italienischen Schulen, die ihr Dasein überdies einem ihm unsympathischen Zweck verdankte

Man kann von einer Eigenart Byron's reden. Aber sie ist nicht ein Vordrängen an Interessen angesichts von Erzeugnissen der Kunst, — geschichtlicher oder politischer Elem

Seine Eigenart ist vielmehr einmal die Subjektivität, womit sich sein ausgeprägter N lichkeitssinn in den Vordergrund drängte, und sodann die große Empfindlichkeit dieses Si bei ihm. Hier liegt ein psychologisches Problem, und was dem einen als Verständnislosi nichtsbedeutend vorkommen kann, wird für den anderen auf Byron's Energie bei der Beobac und im Erfassen des Lebendigen ein bedeutsames Schlaglicht werfen. —

Dies ist jedoch nur die *eine* Seite der Ergebnisse aus vorstehender Untersuchung.

Es wäre eine klaffende Lücke in dem Gesamtbilde eines Menschen, der für G und Schönes so empfänglich war, wenn er nicht doch auch begeisterungsfähig für die K gewesen wäre, wenn er nicht hätte stumm bewundern können.

Es hat denn auch Byron's ursprüngliche Art der Betrachtung der bildenden Künst den drei Jahren, die hierfür fast ausschließlich und überdies nur teilweise in Betracht kon (1816—1819), ebenso wie seine Grundanschauung von deren Künstlichkeit manchen Stoß d ihre eigenste Macht erhalten.

Das ist begreiflich. Denn seine Unkenntnis von dem Wesen und der Bedeutung der K lag nicht an ihm allein und war deshalb nicht unüberwindlich. Schuld an Byron's zun manchmal geradezu banausenhaftem Verhalten gegenüber der Kunst war einmal seine Erzie über die kein Wort weiter zu verlieren ist. — Es war ferner schuld daran der blasierte des vornehmen England, worein er, selbständig geworden, geriet. Von einem tieferen K erfassen war für ihn hier überhaupt kaum die Rede. — Es war schließlich schuld daran, Byron auf halbem Wege stehen blieb, der Umstand, daß er leider gerade da, wo das K schöne wirklich Eindruck auf ihn gemacht hatte, in Italien, an Orte gefesselt blieb, die nur tiefer eingedrungenen Kunstjünger *viel* geben können, die aber nicht von Grund aus zu sc vermögen: Ravenna, Pisa, Genua.

Auf seiner ersten Reise besuchte er fast nur Ruinen. Unter diesen erhielt der ungesc Geschmack nur einseitige Anregung. — Erst in Italien wurde Byron dazu geführt, greifbare Zeug vor Augen, über die darzustellenden Künste nachzudenken. Mehrfach durchzuckte es ihn hier

[1]) Mit Bezug auf Lady Charlotte Leveson (Journal, 22. 3. 14).

es Menschen gegeben hat, die vor der Verkörperung auch der höchsten klassischen und menschlichen Ideale nicht halt gemacht, sondern die Aufgabe gelöst haben. Und gerade diese Erkenntnis mußte in ihm um so tiefer zünden, je mehr dabei seine vorgefaßte Ansicht, oft in überraschender Weise, gewissermaßen zuckend, zu unterliegen begann.

Bezeichnend für die Ungunst der Verhältnisse bis dorthin ist es, daß nun im Zusammenhang mit seinen Galeriebesuchen sofort Kunstbetrachtungen einsetzen: Brüssel, Mailand, Venedig, Florenz, Rom, Bologna brachten ihn dazu, sich zu äußern. Ebenso beachtenswert aber ist es, daß von nun an auch in den Dichtungen, wo er Exkurse über die Kunst einflechten konnte, solche vorhanden sind; in "Childe Harold" IV., "Beppo", "Prophecy of Dante", "Don Juan". —

Die Baukunst wirkte unbedingt fesselnd auf ihn. Skulpturen schienen ihm schließlich geeignet, den Ausdruck des Lebens sogar zu überbieten, obschon — und darin zeigt sich das Ringen, worin Byron sich, wie stets auch noch in so manchem anderen, auch gegenüber der Kunst befand, — nicht restlos. Die Skulptur erfüllte ihn vielfach mit Bewunderung, und sie lag ihm, als ein Element des klassischen Altertums, gewissermaßen organisch näher als die Malerei. Diese überblickte er am wenigsten,[1]) obgleich auch hier bedeutsame Ansätze einer Wandlung greifbar sind: er hat mehrere Maler entschieden geschätzt und bewundert. Der Dandy-Ausdruck "limner" (Tüncher) für Maler kommt nach der Londoner Zeit nicht mehr bei Byron vor.

Eine *Entwicklung* ist *unverkennbar:* eine erwachte Freude am Schönen, das Bedürfnis, ihr Ausdruck zu geben, es in der Dichtung zu verwerten.

Und dies geht Hand in Hand mit der Entwicklung Byron's zu einem gereifteren Manne. Diese setzt ein mit der "cureless wound",[2]) die ihm die Ehetrennung schlug; sie macht einen weiteren Schritt in der Uebersättigung durch das venezianische Leben.

Es ist aber *nichts falscher,* als mit Elze zu sagen, Byron sei, als er nach Italien kam, ein *fertiger* Mann, seine Bildungszeit sei vorüber gewesen.

Letzteres, in Beziehung auf geistige Disziplinen, von einem 28jährigen Menschen zu behaupten, ist überhaupt ein Grundirrtum.

„Zu einer vollen Erfassung antiker Poesie und Kunst gehört eine geistige Reife, wie sie mancher nur durch die Jahre gewinnt", sagte mein verehrter Lehrer, Professor *Brandl,* in einem Vortrage, den er 1893 in Wien hielt.[3]) *Elze* hätte sich der Beispiele Winckelmann's, Lessing's, Schiller's und Goethe's bewußt sein dürfen, die alle erweisen, daß in den Jahren, wo auch im bürgerlichen Leben der Gesellschaft der junge Mann noch nicht als abgeschlossene Persönlichkeit gilt, gerade das Verhältnis zur Kunst noch sehr wandelbar ist oder sein kann. Goethe war 37 Jahre alt, als er in Rom die Renaissance in Michel Angelo begriff. Lessing war 37 Jahre alt, als er den Laokoon schrieb. Elze hätte auch Sir Joshuah Reynolds's gedenken können, der, ein geborener Maler, im Alter von 26 Jahren, ratlos vor Raffaels Werken in Italien stand, und dem erst durch gründliches Studium eine neue Welt aus ihnen emporstieg.[4])

Freilich, es lag Byron „nichts ferner, als ein Studium der Kunst". Vom historischen Standpunkt des Fachmanns hat er Kunstwerke nie betrachtet. Aber das war nicht seine Aufgabe; seine Interessen lagen zweifellos auf anderen Gebieten.

Die angeblich „nur lyrische Empfänglichkeit" jedoch, die er für die Kunst besaß, hat uns über manches Bau- und Bildwerk mit das Schönste und Treffendste gegeben, was man wohl darüber dichterisch sagen kann. Byron hat damit seine Mission gegenüber der Kunst, kaum noch von ihrem Wesen berührt, mit Genialität erfüllt. Das anzuerkennen, ist billig.

Aber noch mehr. *E. H. Coleridge* sagt geradezu,[5]) Byron habe seine Landsleute gelehrt, die Wunder der *Kunst* und der Natur zu bewundern, auf sein Geheiß; ohne Byron's Feder wäre in England der Sinn für Schönheit und die Kraft der Bewunderung geringer geblieben: „*Er war ein Prophet*

[1]) Vgl. *Thomas Moore,* Lettres and Journals of Lord Byron usw. New York 1831. Vol. II. S. 99. Ein gewisser Henry Joy, der Byron nach seiner Romreise in La Mira besuchte, sagte zu Moore: "He contended that sculpture, as an art, was vastly superior to painting".
[2]) "Fare thee well", St. 5.
[3]) Byron und die Antike. (Beil. Nr. 147 der Allg. Ztg.).
[4]) Vgl. *Galt* a. a. O. S. 151b. Anm. 1.
[5]) Einbänd. Ausg., S. LVIII.

des Schönen". Sehr richtig fügt *Coleridge* hinzu, die *heutige* Welt sei zu wohl unterrichtet diese Dinge, um aus dem, was Byron sage, *Nutzen* zu ziehen.[1]) Um so höher, meine müssen wir Byrons Anläufe zur Kunstfreudigkeit in jener ungeschulten Zeit stellen.

Schon Professor *Wilson* sagt:[2]) „Das Entzücken, womit der Pilger die antiken griechis Statuen in Florenz und später in Rom betrachtet, ist derart, wie es von jedem großen Di erwartet werden konnte, dessen jugendliche Seele, wie die seine, von den klassischen Id und Assoziationen erfüllt worden war, die in jedem Abschnitt des Lebens so viele Quelle Lebens eröffnen." —

All dies steht in so großem Gegensatz zu der Frage, die *Elze* aufwarf, ohne sie auf i Gehalt zu prüfen, — nämlich: Ob Byron die Poesie an den Stellen, wo er von der Venus Medici, der Peterskirche usw. spricht, kommandiert habe, oder jene ihn, — daß es sich lohnt. die von Elze unterlassene Untersuchung hier anzustellen. Sie ist sehr einfach; der bedarf dabei bloß eines Blickes auf Byron's wirkliche persönliche Empfindungen, um zu erke daß seine Begeisterung empfunden und nicht gemacht war, und daß die Stanzen, die er j Kunstwerken widmete, der Ausdruck eines lebhaft erwachten Gefühls für das Kunstschöne : und der Ausdruck jener wirklichen Empfindungen findet sich, wie wir sahen, in seinen *Br* aus Florenz und Rom, welche einen so völlig anderen Geist atmen als die aus Brüssel vielfach aus Venedig.

Es ist bemerkenswert, daß Byron schließlich doch dazu geführt wurde, Kunstwerke vierten Gesang von "Childe Harold" breiten Raum zu widmen, obschon das nicht in seinem gelegen hatte. —

So hinreißend seine Worte über die Venus, den Apoll usw. sind, so steht doch über allem die himmelan tragende Beschreibung der Peterskirche, die uns mit des Dic Worten den Riesenraum durchtasten läßt, wie auch das Auge es tun muß, um ihn zu d messen und zu erfassen. Aber wie ein Kuppelgemälde des Correggio, das den Himmel dem Beschauer öffnet, so sprengt auch Byron die Kuppel von St. Peter in einer Weise diese Beschreibung zu einer Hymne von gewaltiger, tönender Erhabenheit gestaltet.

Es ist wohl zu erwägen, ob nicht gerade hier die Kunst einen wichtigen Anteil ha der in Italien immer deutlicher werdenden Hinneigung Byron's zur Römischen Kirche: in St. hat er begriffen, wozu die Menschen Kirchen bauen, was eine Kirche sein soll.

Einem großen und zweifelnden Geiste, wie Byron es war, konnte das nur klar we dort, wo er selbst sich klein und unvollkommen fühlte.

Was seine Stanzen über die Venus betrifft, so müssen wir sagen: Er hat hier ei hohes Gefühl für künstlerische Schönheit bewiesen, wie es einer, der „berauscht von Schön werden kann, notwendig *besitzen* muß. Byron hat hier, angesichts der Venus von Medici, Schönheit *gefühlt*. Das war nicht nur lyrische Empfindung. Es war auch jene hohe, von a Nebensächlichen oder Gedanklichen abgewandte Durchleuchtung, die den höchsten Grad k lerischer Anschauung in Schillers Sinne bedeutet, jener unmittelbare Ausdruck des freien Si für Form und Stoff in ihrer vereinigten Wirkung auf die menschliche Seele: "We stand capt and would not depart".

Diese Empfindung erwachte in Byron mit aller Lebhaftigkeit, als er das zweitem Florenz war. Er war soweit gediehen, daß er die Kunst ungestört auf sich wirken la wollte. „Ich fühle die Kunst, während andere darüber schwatzen". Diese Aeußerung Byr welche Lady Blessington in ihrem Tagebuch (zitiert in der Einleitung zu Conversations S. LI.) anmerkte, entspricht ganz dem Eindruck, den wir aus jenem Briefe in Florenz erha

[1]) Vielleicht ohne es zu wollen, hat er hier einen der Fehler der allgemeinen Byronbetrachtung gestreift, der gera der wohlweisen Abfertigung, die Elze Byron als Kunstjünger zuteil werden läßt, besonders ins Gewicht fällt: den Fehler, da Byron oft viel zu wenig aus seiner Zeit heraus zu würdigen bestrebt ist, sondern ihn von der Studierstube des vorgeschri 19. oder 20. Jahrhunderts aus beurteilt. Es ist schon ein ungemeiner Unterschied zwischen dem deutschen Grafen Platen un englischen Lord Byron, so wenig verschieden sie an Alter waren; denn die Kunsterkenntnis machte Riesenschritte in jenen Uns aber, die wir heute alle Mittel zur Verfügung haben, uns das Kunstschöne nahe zu bringen, ja, wo das „Kunstgenieß um nicht anders zu sagen — *Mode* ist, steht Bescheidenheit sehr wohl an gegenüber denjenigen, die zu Zeiten lebten, wo da uns heute als notwendiger Bildungsinhalt erscheint — und wie dürftig ist er oft bei dem Laien trotz alledem! — noch eine bes Vorliebe darstellte, bei der die Erziehung so vieles, wo nicht alles ausmachen konnte.

[2]) S. *Galt*, S. 140a, Anm. 2. Andere Urteile gibt z. B. *E. Kölbing* wieder in Engl. Studien, XVII., S. 449 f.

und es ist echt Byronisch, daß ihm offenbar weiteres "sight-seeing" damals durch das übrige Publikum — "jostling starers and travelling talkers", wie er es verächtlich nennt[1]) — sofort gänzlich verleidet worden war. Das deutet auf ein sehr empfindliches ästhetisches Bewußtsein.

IX.

Byron und Dupaty's „Lettres sur l'Italie".

Tritt der Umschwung Byron's in seiner Ansicht über Kunstwerke auch nirgends als dauernd bestimmendes Merkmal seiner Interessen hervor, so ist er doch so beachtenswert, daß die Frage, wie Byron zu einer so kraftvollen und hinreißend beschreibenden Sprache besonders gegenüber von Skulpturen gekommen ist, sehr nahe liegt, um so mehr, als in Griechenland der kunstverständige Hobhouse keinen bemerkenswerten Einfluß auf Byron in dieser Hinsicht ausübte, und als derselbe später weder in Florenz noch in Rom mit Byron zusammen war. Auch finden sich die hauptsächlichsten der hier in Betracht kommenden Strophen des vierten Canto's von "Childe Harold" nicht unter denen, zu welchen Hobhouse Byron 1817 in La Mira anregte.[2]) Es ist aber dem scharfsinnigen *Eugen Kölbing* nicht entgangen,[3]) daß Byron sich bei dem, was er über den Gladiator, über den Apollo, den Laokoon, das Pantheon und die Peterskirche sagt, sowie in der allgemeinen Betrachtung über die Künste in "The Prophecy of Dante", IV., an ein Reisewerk, "Lettres sur l'Italie" von *M. Dupaty* (M. du Pati) angeschlossen *hat* — wir werden uns wohl so positiv ausdrücken dürfen —, das erstmals 1788 im Druck erschien.

Was die Statuen betrifft, so ist bei ihnen der Einfluß am deutlichsten. Für die Peterskirche zitiert Kölbing nur einige Zeilen, die den Kern dessen enthalten, was Byron daraus gemacht hat. Es wurde aber soeben auf die religiöse Wendung hingewiesen, welche die Begeisterung Byron's angesichts der Peterskirche nahm. Da sind auch folgende Worte Dupaty's, die Kölbing unerwähnt läßt, nicht belanglos (Lettre LXXXVI): "Tout le temps que j'y ai été j'ai pensé à dieu . . . à l'éternité: voilà sa véritable grandeur. Il est impossible d'avoir ici des sentiments médiocres et des pensées communes. Quel théâtre pour l'éloquence de la réligion!"

Aber, wie gesagt, so eng Byron sich z. B. beim Laokoon an Dupaty anschloß, so viel hat er zu den von Kölbing zitierten Zeilen über die Peterskirche auch hinzugefügt; genau so, wie aus einer kleinen Anregung in "The Mariner's account" die Beschreibung der „gotischen Felsgrotte" in "The Island" entstand.

Auch hat Byron nicht wahllos ausgeschrieben: den Schluß des 86. Briefes von Dupaty hätte ein Dichter sehr wohl verwenden können; aber Byron ließ ihn beiseite.

Schon Kölbing sagt, jene Anlehnungen könnten Byron's Dichterruhm nicht beeinträchtigen. Selbstredend nicht. Sie verringern aber auch den Wert seiner Aeußerungen als Zeugnisse seiner Beziehungen zur Kunst nicht; denn es wohnt ihnen zweifellos wahres An- oder Mitempfinden, ja Selbständigkeit inne: Byron schrieb hier nur nieder, was ihm richtig erschien.

Das beweist einmal die am Schluß von Kap. VII angeführte Stelle aus dem Brief gegen Bowles: ihr Inhalt stimmt so ganz zu Byron's Stellung zur Kunst im allgemeinen, daß Dupaty's Einfluß insofern, als Byron teilweise gerade Werke besang, die auch der Franzose bewundert hatte, doch nur auf einzelne Gedankengänge und Wortentlehnungen beschränkt und nicht für die Auswahl bestimmend erscheint.

Das beweist ferner sein Verhalten gegenüber der Schilderung der Venus von Medici, wie sie sich bei Dupaty findet, und worauf Kölbing nicht eingeht.

---

[1]) Vgl. auch Bf. an Mu., Ven. 25. 3. 17., über die Byron störenden reisenden Engländer.

[2]) cf. Coleridge, (Preface zu Ch. H. IV.), P. II. S. 313. Es ist aber überhaupt nicht zu erweisen, welche dies waren; Ch. H. IV., 135 ff. z. B., die auch zu den "additional stanzas" gehören, sind zweifellos Byron's eigenstes Eigentum.

[3]) Engl. Studien, XVII., S. 448 ff.

Es ist nämlich zu vermuten, daß mit "the Artist and his Ape"[1]) niemand anders g ist, als Dupaty selbst. "Let these describe the undescribable", — diese Worte klinge eine Ironie darauf, daß Dupaty sagt (Lettre XXX): „Je voudrois pouvoir la peindre, et peux seulement la décrire", und es dann dennoch tut; z. B.: „Que la molle inclinaison corps me plaît!" (Byron: "The graceful bend and the voluptuous swell"). Im übrige Byron hier seine eigenen Wege, und gab aus seiner eigenen Empfindung heraus das, wa besser schien, als Dupaty's graziöse Schilderung.

Schlussbemerkung.

Professor *Schröer* sagt in einer Nachchrift[2]): „Es war mir inzwischen eine hohe F zu erfahren, wie jetzt einige jugendfrische akademische *Lehrer* die Interpretation neueng Dichter betreiben, und zwar gegebenenfalls auch mit *Heranziehung der bildenden Küns* dem Gesamtbilde der jeweiligen Kulturzustände."

Professor Schröer zollt *Max Förster* mit seiner Neuausgabe von L. Herrig, British Cl Authors, 86. Ausg. in 2 Bänden (1905), großes Lob, so, daß er dem dickleibigen Buch dop Umfang wünscht. Manche Praktiker freilich würden es lieber schon jetzt auf die Hälfte besc und gediegener gefüllt sehen. Wie aber, wenn statt der Stellen aus Byron, die dort geboten werden, oder außerdem, dies oder jenes *was Byron über Kunstwerke gesagt hat*, abge würde? Ist sein Stil auch nicht von Tennyson'scher Glätte, so wirkt er in seiner Leben um so mehr, und es würde dadurch ermöglicht werden, *einige der großartigsten Schöp der Kunst* an der Hand von *Byron's* begeisterten und daher auch begeisternden Worte Schülern näher zu bringen.

[1]) Ch. H. IV. 53. Vgl. auch das., 50: "there need no words", etc.
[2]) a. a. O., S. 206.

Date

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE APR 11 47